

نراسل الحواس في لشعر العبري القديم

تأليف

الدكتور عبد الرحمن محمد أبو عيسى

من كنز اللآلئ

١١ مطبعة دار الفنون، ١٩٨٠ - ٢٩

جميع الحقوق محفوظة . ebsbook@hotmail.com

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الطبعة الأولى - ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م
حقوق الطبعة محفوظة للمؤلف

الناشر - مكتبة الأديبات
٤٢ صناديق الأوبرا - القاهرة ت: ٣٩٠٠٨٦٨

الإهداء

إلى زوجتي الحنون

وأولادي الأحبة

محمد وعلا وعبدالعزيز

عبدالرحمن

مقدمة

لا شك بأن الشعر عملية إبداعية راقية، تحتاج إلى نفس موهوبة قادرة على ترجمة مشاعرها وأحاسيسها قولاً مسموعاً أو كتاباً مقروءاً. وقد ميز هذا الشعراء على غيرهم على مر العصور. والقبائل العربية في الجاهلية كانت تحتفل بنبوغ الشعراء، وكانوا يلقبون حفاوة بالغة من أفراد القبيلة، وهذا الاحتفاء هو احتفاء بالموهبة المميزة لدى فرد من أفرادها، وليس كما يُظنُّ أنهم يحتفون بالشعراء لأنهم يدافعون عن القبيلة، فلم تكن مهمة الشاعر الجاهلي على الإطلاق هي مهمة كلب الحراسة لقبيلته، فالاحتفاء بالموهبة والقدرة التي يصحها الله لمن أصطفى من عباده وجعل وجدانه حياً يعبر عن خلجات نفسه.

ولم يكن الشعراء - قديماً وحديثاً - على درجة واحدة من الإبداع، فكل له منزلته ودرجته، ولعل أهم ما يميز شعر شاعر عن شعر غيره من الشعراء هو قدرته على صياغة رؤيته الشعرية في قالب تصويري، تمتزج فيه الحقيقة بالخيال، وكلُّما أوغل الشاعر في الخيال كان أكثر إبداعاً. وربما هذا ما جعل القدماء يقولون: إن أحوذ الشعر أكذبه. لأن الشاعر في هذه الحالة يخلق بخياله الرحب،

وينوغل فيه. وكلما ازداد توقلاً أصبح هذا الخيال الجديد شيئاً
خاصاً به وحده، يتفرد به على غيره من الشعراء لأن «عالم الخيال
هو عالم الأبدية، وإن القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر هي الخيال أو
الرؤية المقدسة، وإن الصورة الكاملة التي يبدعها الشاعر لا
يستخلصها من الطبيعة. وإنما تنشأ في نفسه وتأتيه عن طريق
الخيال»^(١). واعتقد أن هذا الخيال هو الرابط بين شعراء العربية
جميعاً من الجاهلية إلى يومنا هذا، صحيح قد تختلف الظروف
المحيطة بالشاعر القديم عن الشاعر المعاصر اختلافاً كبيراً. وصحيح
أيضاً أن ما يشغل الشاعر القديم يختلف أيضاً عما يشغل الشاعر
المعاصر. والأكثر من ذلك أن البون شاسع بين تطلعات وآمال،
ونظرة كل مهما إلى المستقبل ولكن يبقى الخيال هو الرابط بينهم
مهما اختلفت بيئاتهم وعصورهم والظروف المحيطة بهم، أضف إلى
ذلك أن الثابت أيضاً بين الشعراء على مرّ العصور تلك النفس
البشرية المبدعة الغلقة التي تحترق من أجل ما تبذل، والتي نملك
قوة غلباً تمكنها من تصوير شعورها إزاء الطبيعة، والنزعة إبداعاً
عماً يخالجها، وقد تمتزج مشاعر الشعراء وأحاسيسهم تجاه هذه
الطبيعة، فيبدعون ألواناً راقية من الشعر، تعبر عما يروونه بأعينهم

(١) كولردج، الدكتور/ حمد مصطفى بدرى دار المعارف، القاهرة، (د. ت) ص ٨٠.

بحاسة أخرى، وعمّا يسمعون بأذانهم بحاسة أخرى كذلك وهذا ما يُعزّز عنه بمزج الأحاسيس.

«وإذا كان من شأن العمل الأدبي أن يلهب الخيال بإثارة الحواس، فمن الواضح أنه يتضمّن دائمًا ما يكون في وسعه أن يثير في المتلقى انفعاله، ولا تحدث هذه الإثارة إلا بمنتهى فني هو سعة كل أدب»^(١) والشاعر الكبير هو الذي لا يكاد ينفعل حتى يمدّه خياله بقبض من الصور التي تجعله يشاهد مشاعره بقدر ما يشعر بها^(٢).

والنقد الحديث يظنّ مزج هذه الأحاسيس، وتبادل مدرّجاتها لونا جديداً من الشعر لا عهد للشعر العربي بمثله، وأنه وليد الآداب الأجنبية، أو الابتداع الجديد في الشعر، حتى أن بعض النقاد العرب الذين يترجمون الكنب النقدية لعلماء الغرب، ينفون في مضامنتهم لهذه الكنب المترجمة وجود أي ملامح رمزية في شعرنا القديم، فعلى سبيل المثال يقول أحدهم: «أما الأدب العربي فلعله لم يتبلور فيه في مراحل الأولى ما يسمى بالمدرسة الرمزية إلى جانب ألوان الأدب والفن التي لم يعرفها العرب أصلاً، والتي هي مجالات حيوية للرمز والرمزية»^(٣). ويزداد الأمر بعداً عن الواقع عندما

(١) البلد الأدبي الحديث، أحمد كمال زكي، ص ٦٠.

(٢) الصورة بين اللاه والنفد، أحمد هشام سامي، ص ٢٤، ٢٥.

(٣) الرمزية، نائل ششادوك، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤م، ص ٦٦.

بتهكم المترجم على الشعراء العرب في الجاهلية بقوله: «وهنا نقول إن الشاعر البدوي الجاهلي رجل غلبت المشاعر سهل الحياة، بسيط الذكر، ولذا كان شعره هو شعر الليل والبيداء والغرس والحمل»^(١١). واعتقد أن هؤلاء الذين يصدرون أحكاماً عامة على الشعر العربي القديم لم يقرأوا هذا الشعر قراءة واعية فاحصة، وربما كانت معلوماتهم عن الشعر العربي في مختلف عصوره تصدر عن معرفة غير متخصصة، نقول ذلك لأن المترجم نفسه وهو بتهكم على الشعر الجاهلي يقول: «فأين نلمس رموزاً عند قائل: مكرٌ مفترٌ مقبلٌ مدبرٌ مغا كجلمود ضخرٍ حطه السيل من علي

أو من يقول:

زعم الفرزدق أن سيققتل مزبغا

أنعم بطول سلامة يا مزبغ»^(١٢)

فالبيت الأول لامرئ القيس، وهو شاعر جاهلي بلا شك، أما البيت الثاني فهو لحرير، وهو شاعر أموي، والمترجم إما أنه يجهل عصور الأدب العربي القديم، أو أنه يريد التهكم فقط على الشعر الجاهلي بالحق أو بالباطل، والأمران يخرجان عن دائرة البحث العلمي الذي يسعى لمعرفة الحقيقة، واستخدام ما هو معروف للوصول إلى غير المعروف.

(١١) السبق ص ٢١.

(١٢) السبق ص ٢٥.

الأمر الآخر هو أن الشعر الجاهلي حفل بنماذج كثيرة رقيقة وعذبة، واستخدم الشعراء تراسل الخواص عن فطرة نقيّة سليمة، ولو قرأ المترجم قول عبيد الله بن جعدة في بداية الربع الثاني من القرن السادس الميلادي في رثاء خالد بن جعفر وهو^(١١)،
واغرر وقت غيناي لما أخبرت

بالجعفرني وأسبلت إنبالا

ولو كان الأمر وفقاً على الذين يترجمون الكتب الأجنبية لكان الأمر وأصبح خطره محدوداً، لكن الأمر يتعدى ذلك إلى المنخصصين الذين يدرسون الصورة في الشعر القديم، فهم يربعون أنفسهم من عنا، البحث والتنقيب، ويصدرون أحكاماً قطعية يخلو الشعر القديم من أي ملامح فنية أو مجديدية، بل يصغون الصور الشعرية عند شعراء الجاهلية بأنها بدائية وساذجة، يرى ذلك على سبيل المثال لا الحصر عند الدكتور أحمد بسام ساعي إذ يقول: «وإذا بحثنا في أشعار العرب القدماء لم نكد نجد أكثر من صور قليلة وبسيطة ومحدودة كانت في متناول يد الشاعر، ولم يحاول أن يتجاوزها إلى ما هو أبعد منها، فالكريم سحاب، والقوي أسد، والجميل قمر، والقذ غصن بان، وهكذا دار الشعراء العرب حول التشبيهات البدائية الساذجة، التي أضحت استخدامها أقرب إلى تداعي الأفكار منه إلى العمل التخيلي. فامرؤ القيس - مثلاً - لم

(١١) العبد الفريد لائن عليه (٨/٦١).

يجد ما يشبه به خاصرتي حصانه إلا خاصرتي الغزال، ولم يجد ما يشبه به قائمتيه سوى قائمتي النعامة، كما لم يجد ما يشبه به طريقة جريه الخفيف والشديد إلا طريقة الذئب والثعلب:
له أهبطاً ظنني وساقاً نعامة

وإرحاءاً سرحاني وتقرهيباً تشقّل
وأمرؤ القيس نفسه لم يجد ما يشبه به قلوب الطير التي جمعتها العقاب في عشيا إلا العناب والتمرث الجافة:
كأن قلوب الطير رطباً ويابساً

على وكرها العناب والحشف البالي^(١)
لعرف أن هذه الأنماط الفنية ليست وليدة العصر الحديث وإنما وُجدت في شعرنا الجاهلي وقبل معرفة الغرب لهذه الأنماط بعشرة قرون أو يزيد.

وهذا يحتم علينا التقدم نحو تراثنا - ولا أقول نعود إليه - باحثين ومنقبين عن ملاحه الجمالية وطاقاته الإبداعية والنقدية، التي يجعل بها تراثنا.

كل ذلك دفعني إلى تتبع ظاهرة تراسل الخواص في شعرنا العربي القديم، ولم يكن الهدف هو إثبات وجود هذه الظاهرة فقط، بل وقفنا أمامها، تحليلًا ورصدًا للملامح تطورها، ورأينا من الفائدة أن

(١) الصورة بين الملاحه والفقه الدكتور أحمد سام سامي، المارة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨١م، ص ١٩.

نذكر نموذجاً لوجود هذه الظاهرة في الشعر الأندلسي، لذا اخبرنا شاعرين كان تراسل الخواص في شعرهما واضحاً وجلياً وهما: ابن حمديس (٤٤٧هـ . ٥٢٧هـ) وابن زيدون (٣٩٤هـ - ٤٦٣هـ). ونستطيع أن نجزم بأن تراسل الخواص في الشعر الأندلسي قبل هذين الشاعرين لم يشكل ظاهرة. ولم أجد - فيما قرأت - لأحد قبلهما أي شواهد تشير إلى وجود تراسل الخواص في الشعر الأندلسي كما هو الحال في شعر المشرق العربي، وهذا يدفعنا إلى القول بأن ابن حمديس وابن زيدون قد تأثرا بشعر المشرق السابق عليهما أو المعاصر لهما.

وبعد :

لقد حاولت جاهداً أن أتنبع هذه الظاهرة في شعرنا القديم، وما تركت ديواناً أو مجموعة شعرية إلا وقرأتها باحثاً عن الأبيات التي بها تراسل للخواص، لكنني في الوقت نفسه لا أستطيع أن أزعّم أنني حصرت كل الأبيات التي بها هذه الظاهرة، فهذا أمر لا يتسنى لي أو لغيري، وحسبي أنني اجتهدتُ وبذلتُ قصارى جهدي، والله تعالى أسأل أن يجعل عملي هذا خالصاً لوجهه، وأن يكون لبنة انطلق منها إلى آفاق تراثنا الشعري فهو نعم المولى ونعم النصير.

القاهرة - منيل الروضة

السبت في ١١ رمضان ١٤٢٢هـ

١٦ نوفمبر ٢٠٠٢م

دكتور

عبد الرحمن محمد الوسبضي

المبحث الأول :
تراسل الحواس بين
القدامى والمحدثين

تراسل الخواص بين القدماء والمحدثين

لعلنا لا يجانبنا الصواب عندما نقول بأن الشعر العربي منذ العصر الجاهلي قد وُجِدَتْ في بعض أنماط كاملة لتراسل مدركات الخواص، كما وُجِدَتْ إلى جانب ذلك إرهاصات أولية لأنماط أخرى من التراسل، ثم تطوّرت هذه الظاهرة في القرون الثلاثة الأولى للهجرة، ومع ذلك لا نستطيع أن نزعم أن اتجاه تراسل الخواص ظهر في تراثنا كمنسفة فنيّة مثلما هو الحال في الواقع الشعريّ المعاصر، ولكنّه ظهر كإبداع فنيّ يلجأ إليه الشاعر تحت تأثير التجربة التي يمرُّ بها، وكان يساعده على ذلك فطرته النقية وخياله المبدع، ورغبته الملحة في تكوين صور جديدة تتبادل فيها الخواص ومن ثم تكون أكثر إيجازاً.

وقد تبيّن (القدماء) إلى تبادل الخواص ولكنهم لم يطلقوا عليه المصطلح المعاصر الذي نعرفه، لكنهم على كل حال قد وقفوا أمام هذا اللون من الإبداع.

ويعد أبو بكر محمد بن داود الأصبهاني «ت ٢٩٧هـ» - فيما نعلم - أول من رصد تبادل الخواص دون أن يسميها، نلمح ذلك في كتابه

الزهرة في الباب الحادي عشر تحت عنوانه من وقى له الحبيب هان
عليه الرقيب^(١).

والغريب أن صاحب الزهرة لم يشر من قريب أو بعيد لتبادل
الحواس، بالرغم من أنه أتى بسنة عشر شاهداً في هذا الباب، وهذا
يدل على أن الأصهباني لم يكن على وعي بهذا التبادل، وإنما زصد
هذه الأمثلة على أنها صور بيانية رائعة الحسنة، تتحدث فيها عيون
المحبين، مثل: أبصر عيني بأرضها من حاسن جمع السوا
إذا غفلوا غشا نطقنا بأعين أبصارنا أبصارنا
مراض وإن جفنا نظرننا إلى الأرض
شكا بغضنا لما التفتينا فنسأرا

بأنصارنا ما في الشفوس إلى بعض
فتبادل العين مع اللسان وأصح، فالشاعر لا يتحدث مع محبوبته
إلا عندما يغفل عنهما من يرافيهما، إذ تنطق عيناها وعيناها في
حديث متبادل بينهما.

ويعطينا الأصهباني شاهداً آخر هو:
خببي خبيب نحكتم الناس أنه

لنا حين نرجمنا الغيوس خبيب

(١) هذا الباب في كتاب الزهرة بخط الدكتور إبراهيم المسارني، مكتبة المثار، الأردن، الطبعة
الثانية ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٥ م من ص ١٤٨ إلى ص ١٥١.

علوا الحجة عما نطقنا به عينا

يُباعِدُنِي فِي الْمُنْتَقَى وَفَوَادُهُ
وَإِنْ هُوَ أَهْدَى إِلَى الْبِعَادِ قَرِيبُ
وَيُغْرِضُ غَيْبِي وَالْهَوَى مِنْهُ مُقْبِلُ
إِذَا خَالَفَ غَيْبًا أَوْ أَهَارَ زَلِيلُ
فَتُخْرِضُنِي مِنْ أَلْسِنِ جَيْنٍ تُلْتَقِي

وَتُشْطِقُ مِنَّا أَعْيُنُ وَقُتُوبُ
وتبادل الألسن مالأعين واضح وظاهر، وأعتقد أن الشاعر نفسه
لم يقصد هذا التبادل وإنما قصد إظهار مدى الخوف من الناس،
ومدى رغبته وعيوبته في كتمان أمر الحب بينهما.

وبقية شواهد الأصبهاني لا تخرج عن هذا المعنى فكلها تتحدث
عن نطق الأعين وحديثها وهذه هي بقية الشواهد:

إِذَا نَحْنُ جَفْنَا الْكَاشِحِينَ فَلَمْ نُبْقِ
كَلَامًا تَكَلَّمْنَا بِأَعْيُنِنَا سِرًّا
فَنَقْضِي وَلَمْ نَعْلَمْ بِهَا كُلُّ خَاجَةٍ

وَلَمْ نَظْهَرِ الشُّكْرَى وَلَمْ نَهْبِكِ السُّرَا
وَلَوْ قَدْ دَسْتُ أَخْشَاءَنَا مَا تَضْمُنْتُ
مَنْ أَلَوْجِدِ وَالْبَلَوَى إِذْ قُلْتُ جَزَا

وقال آخر:

أشارت بعينها إشارة خائفة

حذار غيـون الكاشحين فسلمت

فرد عليها الطرف مبني سلامها

وأوما إليها أنسكني ففتنسمت

وأومت إل طرفي تقول لطرفها

بها فوق ما تلقى فأشجبت وتيممت

قلوب سملت الحاظنا عن قلوبنا

إذن لا شكت مناهيا وتبرمت

وما هكذا إلا غيـون ذوي الهوى

إذا خافت الأعداء يوماً تكلمت

وأشد ابن أبي طاهر:

(إذا جفنا من البرقباء غينا)

(تكلمت الغيـون عن القلوب)

وفي غمير الخواجيب مستزاح

لخاجات المحب إلى الحبيب

وأشبه ابن أبي طاهر:

عرفت بالسلام عين الرقيب

وأشارت بلحظ طريف مريب

وشكت لوعة النوى بهجفون

أغربت عن لسان قلب كتيب

رُب طريف يكون أفصح من لفظ

والذي لمضمرات القلوب

وقال آخر:

وبدأ السمين والغبون رواق

ضمت اللسان وطرفها تتكلم

نشكو فافهم ما تقول بطرفها

ويرد طرفي مثل ذاك فتفهم

وقال آخر:

إذا ما التفتينا و التواشأ بمجلبس

فلئيس لنا رسل سوى الطرف بالطرف

فإن غسل الواشون فرت بنظرة

وإن نظروا نحوي نظرت إلى السقف

أشارني مؤلاها السُرور بغيريها
وأهجر أحيانا وفي هجرهم حنفي

وقال آخر:

إذا نظرت طرقي تكلم طرقي
وجاؤته طرقي ونحن سكون
فكم نظرة منها تخنر بالرضا
وأخرى لها نفسي تكاد تموت^(١)

ولشدني ابن أبي طاهر:

وملاحظ سرق السلام بطرقي
حنز الغنيون وردية للحارس
راجفتك بلسان طرب شاطقي
بخصي النيان على الرقيب الجالس
فكلمت منا الضمان بالذي
تخصي وفاز مجالس بمجالس
وقال إبراهيم النظام^(٢):

(١) البيت في شعر الجنود مع اختلاف في الروايات. انظر ديوان الجنود ص ٨٤.
(٢) هو إبراهيم بن سيار المصري أوصف حال النظام. من أئمة المعارضة. توفي سنة ٥٢٦ هـ. انظر تاريخ بغداد (١٩٧٦)، الطب (١٢٠/٢).

وَنَشْكُو بِالْعُيُونِ إِذَا التَّشِينَا
 فَتَفْهَمُهُ وَتَعْلَمُ مَا أَرَدْتُ
 أَقُولُ بِمُغْلَبَتِي، أَنْ مَثُ شَوْفَا
 فَيُوجِسِي طَرْفَةً أَنْ قَدْ غَلَبْتُكَ
 وقال آخر:

إِشَارَتُ بِطَرْفِ الْعَيْنِ خَيْفَةً أَهْلَهَا
 إِشَارَةٌ مَخْرُونٍ وَلَمْ تَتَّخِذْ
 فَأَبْقَيْتُ أَنَّ الطَّرْفَ قَدْ قَالَ مَرْحَبًا
 وَأَهْلًا وَسَهْلًا بِالْحَبِيبِ الْمُتَّيْمِ^(١)

ولعلنا نلاحظ أن الأصبهاني في هذا الزمن المتقدم قد أدرك
الجمال في تبادل الحواس بعضها مع بعض أو تبادل الحواس مع
الجوارح وهذا أمر يحمده بالرغم أنه - كما قلنا - لم يشر من قريب
أو بعيد إلى ذلك، وكان معياره الأول خوف الشعراء العشاق من
الرقيق وجمال الصورة في شعرهم.

السرك
 وإذا كان الأصبهاني في الزهرة - كما مر بنا - قد خص الحواس
 بباب فقط في كتابه دون أن يطلق عليها لفظ الحواس، فإن أنشده
 الرداء في القرن الرابع الهجري (ت ٣٦٢هـ) قبل ألف كتابها كاملاً عن

(١) السالك في شعر المحبون مع اختلاف في الرواية. نطرد ديوان المحنون ص ١٥٥.

الحواش دون أن يسميها بهذا الاسم، فقد أعطى كتابه عنوان الحجب والمحجوب والمشموم والمشروب ^(١) والكتاب ضخمة، يقع في أربعة أجزاء كل جزء في مجلد وحده، وأخذ كل جزء من الكتاب عنواناً خاصاً به، فالمجلد الأول وهو بعنوان المحجوب قسمه المؤلف إلى (٢٥) باباً ويقع في (٢٢٠) صفحة وبه (٥٦٢) مقطعة عن صفات المحجوب، ومعظم هذه المقطعات تضمنت الحواش وقليل منها كان به تبادل لتلك الحواش.

أما المجلد الثاني وهو بعنوان المحجوب لم يقسمه المؤلف إلى أبواب وكأنه باب وحده، ويقع في (٢٦٣) صفحة، وبه (٤٦٢) مقطعة تعبر عن مشاعر المحبين تجاه من محجوب، وكثير من هذه المقطعات بها ذكر للحواش الخمس وقليل منها فيه تبادل لتلك الحواش.

أما المجلد الثالث فهو بعنوان المشموم وقد قسمه المؤلف إلى (٣٤) باباً، ويقع في (١٩٦) صفحة وبه (٢٨٢) مقطعة، نتحدث عن حاسة الشم وقليل منها وقع فيه تبادل للحواش لكن المؤلف أيضاً لم يشر إلى ذلك.

أما المجلد الرابع والأخير فهو بعنوان المشروب ولم يقسمه المؤلف إلى أبواب، ويقع في (٢٥٤) صفحة وبه (٨٢١) مقطعة نتحدث جميعها عن حاسة التذوق.

(١) صدر الكتاب بتحقيق مصباح علاونجي، ومأجد حسن الذهبي، عن مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨١م.

ويجسب للشري الزملاء أنه أول من وضع يده على هذه الظاهرة في
 الشعر العربي الذي سبقه، وتتبعها بهذه الدقة، لكنه لم يسمها بهذا
 الاسم، ولم ترد لفظة الخواس في كتابه مطلقاً، كما لم يتحدث عن
 تبادل تلك الخواس، أو إحلال حاسة على أخرى برغم وجود أمثلة
 كثيرة وردت في كتابه تحوي تبادل الخواس بشكل واضح وظاهر.
 يغلب على ظني أن (الحري الزملاء) تنبه لوجود تبادل الخواس في
 الشعر العربي المعاصر له والذي سبقه وأحسن بوجدانه كشاعر أن
 الصيغ التي تحوي هذا النمط هي أصدق الصيغ في التعبير عن
 عاطفة الحب ومن ثم تتبعها وجمع شواهدا، وأنه أيضاً أحسن
 بحال التمييز بين هذه الخواس في الأبيات الشعرية التي أوردتها.
 ولا نملك دليلاً قطعياً بتأكيد ذلك أو نفيه لكن يغلب على ظننا
 إدراكه التام لها، أما أنه لم يعلق على المقطعات للتوضيح، فإن سعة
 الكتاب لم تسمح بذلك إذ قلّت تعليقاته على الشواهد. فهو يبدأ
 الجزء بخطبة طويلة نسبياً يتحدث فيها عن مضمون الكتاب، ثم
 يأتي بالأمثلة بعد ذلك، منسوبة لأصحابها من الشعراء في الغالب
 ويأتي تعليقه على بعض الشواهد قليلاً أيضاً فالهدف عند الزملاء
 إذن هو جمع هذه المادة الضخمة التي تحوي الخواس سواء كان هناك
 تبادل لهذه الخواس أو لم يكن، وهذا الهدف كان لخدمة هدف آخر

أعلنه في مقدمة الكتاب وهو جمع كل ما يتصل بالحب والغزل
 المرقبي وبرر ذلك بقوله: «فاعلق الحديث بالآليات والقرائح، والليقة
 باللفظ والطباع، حتى تفتح الأذن لسماعه باناً، ويرفع القلب
 لدخوله حجاباً، ما كان عبارة عن العشق والنسيب، وترجمة عن
 الهوى والتشبيب، ليل النفوس بأعناقها إليه، وإلقاء القلوب أزمئتها
 عليه، على ثياب النعم واللذات، وتفاوت الأمزجة والإنسان»^(١).
 وقد ركز الشري الرفاء على أنماط وصور بعينها، خضعت
 جميعها لذوقه الخاص ورؤيته كشاعر لجمال التعبير في هذه الأمثلة.
 فعندما يتحدث عن حاسة البصر نراه يرصد كل ما يلذ للمعين
 الميصرة من ملامح جمالية في المرأة المحبوبة، ويعبر عن ذلك بقوله:
 «وصدرناه بذكر مقطعات الغزل، وأبيات الشعر الشوارد التي تكون
 في المحافل أجول، وعلى السامع أذخل، في أوصاف المناظر
 الحسنة، والوجوه النيرة، والمحاسن الرائعة المعجبة، والصور المليحة
 الأنيقة، وحسن الخلق، ووسامة التصوير، واعتدال التركيب،
 واستقامة التدوير، وسبوبة»^(٢) الشعر وجمال»^(٣) الغروع، وجفوة
 الغنائم واسترسالها على المتون كالأسطوان»^(٤).. ونجلى العيون، وخور

(١) كشف الغيوب ص ١.

(٢) سوط الشعر، لسريال.

(٣) جلال الغروع، طولها وقصارتها.

(٤) الأسطوانة جمع سطوانة وهو الحبل الطويل.

الأحداق... وتردّد الأجعان بين الدلال والتفنير. والفنّج والتكسير.
كانها حورّ الظباء^(١) كما ركّز الرّقاء على بعض لنماط الخواص في
 مقدمة كتابه: «وحفرة العوارض ملوّنة بخضرة التعليل، كأنها طراز
 البنفسج على ورقات الوزد الجنبي، أو تورّد زهر الربيع الباكر على
 الفصن الروي، أو آثار المسك على خدّ الكاعب الرّود، أو بنفّز
 الدجى لاح في الخطوط السود، ولغس^(٢) الشفام، وصغر تقطيع
 الأقواد، وأشر^(٣) الشنايا، وشنب اللثات^(٤)، ويزد الرقيق، وعذوبة
 المذاق. وسلامة النكهة من الخلّوف^(٥)، ورخامة الصوت، ودلال
 الحديث، وإشراف الأرائب^(٦)، وقنا^(٧) القصبات، ولبن الأعطاف،
 ونمايل القدود والغامات، كأنما مالت بها سورة الشراب^(٨)».

(١) كتاب المحرّب ص ١.

(٢) اللّمس: مراد مستحسن بالشعة.

(٣) أشر قلنا وأشرها: حدتها وحسنها ورقتها.

(٤) شب اللثات: عذوبتها ويردها ورقتها.

(٥) الخلّوف: نعيم ربح قنم.

(٦) الأرائب جمع معدة الأرض وهي طرف الألف. وإشرافها: ارتفاعها وشممها.

(٧) قنا فصات الألف: احديها وهو مستحسن.

(٨) كتاب المحرّب ص ٧.

* نماذج من شواهد المرى الزقاء
 إ- نماذج من شواهد الكتب، الأون، المحبوب،
 سلم الحائر^(١)

ليست إساءة يناقصة له
 عندي، وليس يزيد إحسانه

وخص البنان كأن زجع كلامه
 - دن يساقطه إلي لسان ^ج

ذو الرئة^(٢)

أولئك إجال الغنى إن أردت

بقتل وأسباب النقام الملائم

بفارين حتى بطمع النابغ الهوى

وثهتر أحناء القلوب الحوانم

حديث كظفم الشهب خلو صدوره

وأعجازة الخطبان دون المحارم

(١) كتاب المحبوب، ص ١٥٩.

(٢) السيل، ص ٩١.

أعرابي^(١) /
وَحَدِيثُهَا كَالْقِطْرِ يَنْسُمُ

داعية سنين تشابهت جنباً
فأصاح برجوا أن يكون حياً

ويقولون من فرح أبواؤها

البحري^(٢)؛

فمن لؤلؤ تجلوه عند ابتسامها /
ومن لؤلؤ عند الحديث تساقطه

أبو ذؤيب^(٣)؛

وإن حديثاً منك لو تئذلينه /
جنى النحل في ألبان غود مطافل
مطافيل ألكار حديث نتاجها

يُشَابُّ بِمَاءٍ مِثْلُ مَاءِ الْمَفَاصِلِ

بشار بن برد^(٤)؛

وكان زجج حديثها

قطع الرياض كسبين زهرا

(١) كتاب الحرب، ص ١٦١.

(٢) السابق ص ١٥٥.

(٣) السابق ص ١٥٣.

(٤) السابق ص ١٥٦.

وكانت تحسب بساكنها
 هاروت يلقنك فيه سحرا
 ولخصال ما اشننفت عليه
 به ثباتها ذهباً وجظراً
 ذو الرمة^(١١)

وإذا لشجري نبتنا حين نلبي
 حبيباً له وثي كوثي المطارف
 حبيباً كوقع القطر في الخمل يشتقي
 به من جوى في داخل القلب لاطف

وله
 ولما نلافنا جرح من غبوننا
 دموع كففتنا غزينا بالأصابع
 ونلنا مفاظنا من حديث كأنه
 جنى النحل تمزجاً بماء الوفانع
 ابن ميادة^(١٢)

كان على أنيابها المسك شابة
 بعيد الخزي من آخر الليل غابق

(١١) كتاب الحبيب، ص ١٥٩، ١٥٨.

(١٢) السمر، ص ١٤٢.

وما ذُقْتُه إلا بعيني تفرُّنا
 كما شيم في أغلى الشخاية بارق
 يضم إلى الليل أذبال خُبها
 كما ظم أردان القميص البنائق

ب- نماذج من شواهد الكتاب الثاني «المحب»
 الحسن بن وهب^(١)
 لا وحبيبك لا أصيا
 فسخ بالذميع مذمعا
 من بكى شجوة تعزى
 وإن كان موجعا

ش- ابن المعتز^(٢)
 بلسى الشجلد قلمي حين أذكره
 وتهجر النوم عيني حين أهجره
 وإن كتمت الهوى أبهى الهوى نظري

والقلب يطوي الهوى والعين تلمسه

(١) كتاب الحبوب ص ١١٦.

(٢) السابق ص ١٠٩.

محمد بن وهب^(١)
 بسان يهد يشير إلى بسان
 تجاونا وما تتكلمان
 جرى الإيماء بينهما زمولا
 فأعرب وحبب المتناحيان
 إعرابي^(٢)

يكتب السؤال الوثاة ضلوعها
 ونزداد شيئا في هوانا فعبدها
 أنزع من لا أسئل حديثه ^{رغم} ^{الرجوع} ^{جميع}
 وبجنازها طرقي كان لا أرينها

أين المعنى^(٣)
 لما رأيت الدمع يفيض حني
 وقضت علي شواهد الصب
 ألفت غيرك في ظنونهم
 ونشرت وجه الحب بالحب

(١) كتاب العرب ص ٧٤.

(٢) نيل ص ٦٨.

(٣) النيل ص ١١.

ج - نماذج من شواهد الكتاب الثالث «المشموم»:

قال ابن الرومي^(١)
وضحكها كالورد بجاءة دهنه
بكت فوقه حشى تضاحك عابسه
ثصلي لقزن الشمس ميلاً رؤوسها
إليه إذا لم نفتح الريح مائسه
قال بشار^(٢)

وخوراء المدامع من مفد
كان حديثها ثمر الجنان
إذا قامت فسبحتها ثلثت
كان عظامها من خيزران
ولآخر^(٣)

لك في الشفرجل منظر تحظى به
وتفوز منه بشئيه ومذاقيه

(١) كتاب المشموم ص ١١١.

(٢) السبق ص ١١.

(٣) كتاب المشموم ص ١٢٢.

هو كالخبيب سمعت بك بحسبه ٥٣٦
 فتأثلا، وبالحسبه وعناق
 يحكي لك الحبيب ^{الحبيب} القصص لونه
 وتزبد بهجته على إشراف
 فالخطر في أفلاه يحكي شكله
 ثدي الكعاب إلى مدار نطاق

التنوخي^(١)
 خذها إليك من الغزال الأخور
 يحكي ^{الحبيب} تنشئها نسيم العنبر
 أفدى السرور غداة أفدى شادن
 طرباً إليك تحية الذينوف
 متوسطاً في لونه متغضراً
 أحسن بمنظره وطيب السحر
 أضحى بفار على فلاحه حسنة
 ليظفل بسكرها وإن لم تسر
 ينضم ضم العاشقين تلاقياً
 من بعد طول تفرق وتحسر

الباداني^(١)
 (معدن) الزعفران أراد بخفي

صباها قد يكرن على احتشام
 طوالع من خلال الأرض تحا

كما طلع النصال من السهام
 د- نماذج من شواهد الكتاب الرابع «كتاب المشروب»:

البحري^(٢)
 (الرسالة) كالرياض تنفست

في أوجه الأرواح والأنساء
 وفواقع مثل الدموع ترددت

في صحن خذ الكاعب العذراء
 الخليل^(٣)

ملبنا غطاء الطين عنها بسحرة
 (الرسالة) فضاغت بمسك في الخياشيم باطع

وشنسها الحائي في الكاس فائجلت

يلون تكلون الثبر أصفر فاقع

(١) كتاب المنعم، ص ١٣٠.

(٢) كتاب المشروب، ص ١٦١.

(٣) البلق، ص ١١١.

قال البيهقي^(١١)
 فلما أتركت اللصاب^{البحر} للثقبين
 شمالاً لأعلى ثقبه فهو فارس
 بأطيب من ليها وما أفنت طعنه^{الرمم}
 ولكنني فيما يرى العين فارس^{المر}
 بكر من خارجة^(١٢)

بثنا بمأزق مريم
 نقياً لمأزق مريم
 ولقنها محبي الغني
 ثم بعد نوم النوم
 وليوشع ولجمرة
 حمراء مثل القند
 ولغني في خفوا بها
 يعصون نوم النوم
 بنفسيهم ظبي أنف
 من لطيف خلق المعصم

(١١) كتاب المصروف، ص ١٩٦.

(١٢) السطر ص ١٩٧.

الدرس ١٨ رسمي بعينه القيلو

ب تمثيل رسمي الأشهُم
وفي نهاية القرن السادس الهجري وأوائل القرن السابع يتحدث
عبد اللطيف البغدادي (٥٥٧هـ / ١١٦٢م - ٦٢٩هـ / ١٢٣١م) عن
الحواس الخمس، ويكون له السبق في التنبه إلى التبادل بينها،
وإن لم يُورد شواهد شعرية على ذلك بل ضرب أمثلة ثرية بقول:
«كقولهم: صوت طويل وقصير، وأصله في السطوح المبصرة،
وكقولهم: صوت طيب ولذيق وشع وكريح، وأصله لحاسة الذوق،
وكقولهم: صوت خشن ورخيم ونلّ ولين وشديد وحار وبارد
وثقيل، وأصل غذا كلة لحاسة اللمس، وكذلك قولهم مضرس
ومشيج وموشى ومدبج، وكلام له ماء وعليه رونق، وكله مستعار
من مدركات البصر».

ويقال: كلام حلو وعذب ونخسة كذلك، وقد ينقل إليه العام
كحاسة الذوق الذي هو جنس لها أو كالجنس، فيقال: ذقت
الكلام وذقت النغم، وذلك إذا تأملت فصوله الخفية أو معانيه
الغامضة. وقد يقال وزنت الكلام والنغم والصوت، والفيتة
موزونا، وذلك إذا أمعنت في تمييز مطابقة الكلام لمعناه، أو في
تمييز فصول الصوت وتناسب النغمات^(١).

(١) مقالان في الحراس - عبد اللطيف البغدادي، تحقيق الدكتور بول خلوصجي والدكتور سميد
عبد، مطبعة حكومة الكويت ١٣٩٢هـ، ١٩٧٢م ص ٨٧.

أما في القرن العاشر الهجري فنجد الشهاب الخفاجي يقف على هذه الظاهرة فيورد شواهد أغلبها لشعراء معاصرين له وقليل منها لشعراء قدماء في كتابه لربحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا.

ويعلق الخفاجي على هذه الشواهد بقوله «هذا نوع من البديع غريب يثناه في حديقة السحر»^(١).

ولو تأملنا توصيف الخفاجي لهذا التصوير الجديد بأنه لون من البديع الغريب لعرفنا قيمة هذا المنحى الجمالي عند الخفاجي. ووجه الغرابة لديه - فيما نعتقد - أن هذا التصوير التراسلي يخرج عن دائرة المألوف الذي فرأه الخفاجي. وكونه قد يثنه في كتابه «حديقة السحر» فإن ذلك يعني أنه كان معنيًا بنسج هذا اللون الفني لدى الشعراء. وإن لم يعطه اسمًا.

ولقد بحثنا - قدر جهدنا - عن كتاب حديقة السحر الذي أشار إليه الخفاجي لكننا لم نهند إليه. لأن هذا الكتاب - إن وجد - سيكون أول كتاب يرصد هذه الظاهرة في شعر المبدعين من وجهة نظر نقدية ومن ثم يكون كثير الفائدة.

(١) دكتور الألبا وزهرة الحياة الدنيا - شهاب الدين محمود الخفاجي - (د. ت) مكتبة كلية دار العلوم تحت رقم ١٣٩٨٠ من ٩٠.

الخفاجي وشواهد^(١) :

الشاهد الأول الذي يذكره الخفاجي هو قول أبي الفتح بن عبد
السلام المالكي^(٢) :

حاز الجمال بأسره فمحبته

ففي أسره لم يرهض خمل وثاقه

تسما بضبح جبينه لوزازه

جنى الدجى وسقى إلى مشتاقه

لغرشت خدي في الطريق مقبلاً

سقم الجفون مواطىء استطراقه

وصفحت عن زلات دهرى كلها

وعناده فيما مضى وشقاقه

وعلق الخفاجي قائلاً: وقوله بضم الجفون إلخ كقوله أيضاً في

أرجوزته المشهورة:

شكاذ من عذوبة الألفاظ

تشرىها فسماع الحفاظ

(١) الشواهد كلها في المصدر السابق ص ٩٠-٩١.

(٢) هو أبو الفتح بن عبد السلام المالكي المغربي، شاعر مصري ولد سنة ٩٠١ هـ، وكان قديماً أصملياً
وعلمه في علوم العربية، وأكثر العلوم العقلية والفلسفة، وله الناح الطويل في الأدب وفقد الشعر.
توفي سنة ٩١٥ هـ، انظر النسخ ص ٨٩.

وواضح أن الخفاجي لم يوفق في هذا، لأن تعبير فم الخفون لا
 يتساوى مع الشاهد اللاحق، لأن «فم الخفون» تشخيص يبعد عن
 تبادل الخواص. بينما الشاهد التالي له يظهر فيه التبادل واضحاً
 وجلياً. فالألفاظ عذبة حلوة لا تسمعها الأذان بل تسمعها
 ويرى الخفاجي أن هذا اللون الشعري وله نظائر كثيرة، وهو على
 نهج قول تعالى: «ونصف منصفهم كذب» كما أشار إليه في
 الكتاب^(١).

ثم يذكر الخفاجي شواهد بعد ذلك، إذ يورد بيتين لشاعر
 يسمى الغزي وهما قوله:

إن لم أمت بالسيف قال القتل

ما قبمة السيف الذي لا يقتل

ونغير المعتاد يحسن بخصه

للورد خذ بالأأنف

فالتبادل قائم بين الغم والأنف، إذ نرى الشاعر هنا يُقبل بأنفه

(١) الآية التي يشيد الخفاجي بها هي الآية ١١ من سورة الفحل ولم يعلق عليها الرغزني في
 الكتاب. ولما علق على الآية ١١ من سورة الفحل وهي «ولا تقربوا ما نصف منكم الكذب»
 هذا حال وهذا حرام» وقال الرغزني: لأن قلت، ما معنى وصف منكم الكذب؟ قلت: هو
 من مصحح الكلام يليه جعل نونهم كنه عين الكذب وعطف. فإذا نطقت به ألسنتهم فقد حلت
 الكذب بخلت. وصورته بصورة. كقولهم: وجهها نصف الحلال. وعينها نصف السر. الكتاب
 شرح وسط يوسف الحسني، مكتبة مصر، دوت، (١٠٨/٢).

لأهمه، وهذا يناسب مع تشكيل الصورة الكلية «المورد خد»
بالأثوف يُقبَّل، فأساس الصورة قائم على أن المورد له خد ومن قد
تكون رائحة المورد هي التي تطنى في التصوير وعلى ذلك يكون
التقبيل بالأنف هو المعادل الموضوعي لهذه الرائحة الطبية.

ويعطينا الخفاجى مثالا لشاعر يسمى الطالوى هو قوله،
أرودُ بلخظي وزدُ خذيبه والذي

جنسُ نخطه وزد الخنود فأخط

وأرشف بالأنحاض خمرة زيقه

لأنني امرؤ إليث لا ذقت أسفط

والتبادل هنا في قوله «وأرشف بالأنحاض خمرة زيقه» إذ نرى هذا

التبادل الواضح بين البصر والغم فقد (شف الشاعر ريق محبوبته)

يعينه بدلاً من ريقه وهذه صورة غريبة حقاً، لأننا تعودنا أن

يرشف الشعراء - في حالات التبادل - بأنوفهم من فم المحبوبة.

دلالة على رائحة الغم الطبية أما أن يكون الرشف بالعين فهذه

صورة كما وصفها الخفاجى نفسه «نوع من البديع غريب» وهذه

الغاية لا تبعد بها عن الجودة، لأن الشاعر عبّر بالأشمل والأعم

فأساس الصورة قائم على صفاء ريق المحبوب. وكأنه الخمر الصافية

وأرتشاف هذه الخمر بالبصر لا ينفى رائحتها الطبية إضافة إلى لونها

الصافي.

ويذكر الحفاجي بعد ذلك بيتاً للبحراني وهو:

لُشَاخُ خَدِّ إِذَا اخْرُتْ نَحَابِيَّةُ
مُتَقَبِّلٌ بِخَفِيٍّ اللَّحْظُ مَعْطُوضٌ^(١)

ويعلق الحفاجي على البيت السابق قائلاً: «وقوله معطوض بدل من قوله مُتَقَبِّلٌ، وهو غيوة وليس بدل غلط فانظره فإنه من سحر البلاغة».

واعتقد أن إعجاب الحفاجي بهذه الصورة يعود إلى روعة النبادل بين حاسة البصر والشم، فالشاعر يُقَبِّلُ خَدَّ المحبوبة ببصره، ثم يجعل هذا الخد معصوماً من البصر أيضاً بعد التقبيل، وينسج الحفاجي ذلك بقوله^(٢):

وما نحن فيه نول ابن الرومي:

بَدْرٌ كَانَ الْبَدْرُ مَقْدَرٌ

رَوْنٌ عَلَيْهِ كَوَكَبٌ

عَذِيبٌ خَلِيفَةٌ فَكَادَ

مِنْ الْعَذِيبَةِ يُشْفِرُ

لجمال الخلقة عادة يُدْرِكُ بحاسة البصر، لكن ابن الرومي جعل هذه

(١) ثبت في ديوان البحراني بنحيط حيا الداخوري (١٤٦/٢).

(٢) البيت في ديوان ابن الرومي. بنحيط الدكتور/حسين نصار. الطبعة الثانية نقشة المعرمة
لغزة للكتاب ١٩٩٢م (١/١٧٠-١٧١).

الخلفه عذبة تشرب وتذاق. فالجمال طامح لا يقف حده وتأثيره عند
الإمتاع البصري به. لكنه يسرى في جسد الناظرين عذبا خلوا لذائق.
ويجذب المتفاجي ببيتين لا ين همد في عود البخور؛
وابست العود مُشتتاً

من العود بإتقان

فهذا طيب أنصاف

وهذا طيب أذان

ولا يخفى علينا التبادل هنا. فالأذان تشم عود البخور. لكن
الافتعال فيه واضح وجلي أيضا. ومن ثم جاء التبادل فاقدا
للجمال الذي يصاحب - عادة - هذا النمط من التصوير.
فالتبادل قائم بين الأنف والأذن، لكننا لا نجد لهذا التبادل أثرا
نذكر في المعنى. ولانقصد بالمعنى المعنى المنطقي أو العقلي، وإنما
نقصد المعنى الشعوري المنمثل في قدرة الصورة على الإيحاء
بمُشاعر أو أفكار خاصة تتلاءم مع المسار الشعوري العام^(١)؛
أضف إلى ذلك أن التبادل يتجه - عادة - إلى الروح والوجدان
مُخاطبًا المُشاعر، ولكنه هنا كان سطحيا لمجرد التبادل الشكلى بين
الأنف والأذن.

(١) د. علي عسري زاهد. عن مباء النصيدة العربية الحديثة. مكتبة الشبب - القاهرة ١٩٤٧ ص ١١٤.

ثم يعطينا الخفاجي بيتاً منسوباً لابن المعتز في فارس وهو قوله^(١)،

نكاذ لو لا اسم الإله نضحبه
ثأكله غيوتنا وتشرته
والتبادل هنا بين العين والفم، تبادل حاسة البصر مع الفم وهو جارحة. إذ أخذت العين هنا صفات الفم - الأكل والشرب - دون الطريق إلى حاسة التدوق.

والخفاجي - على ما يبدو - لم يفرق بين تبادل الحواس مع بعضها وتبادل الحواس مع الجوارح لأن كل ذلك يدخل ضمن البديع الغريب الذي أعجب به وعده سحراً.

ثم يذكر الخفاجي بعد ذلك شاهداً للشريف الرضي هو^(٢)،

فأنشئ أن أرى السباز بطرفي
فلعلنى أرى السباز بسمعي
والتبادل هنا واضح بين الطرف والسمع، لكن الرؤية بالسمع أتت في السباق كإمتية ولم تأت بديلاً لرؤية العين.

ويضيف الخفاجي شاهداً آخر للمقاضي الفاضل هو:

(١) البيت ليس في ديوان ابن المعتز بل في كرم البستان، دار صادر بيروت د.ت.
(٢) البيت في ديوان بشر يوسف شكري فرحات، دار الجبل بيروت الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ / ١٩٩٥م (٢١/١).

ثلاثة الذكري لسمعي كائني

أتمشي هناك بالأحذاق

والتبادل هنا واضح أيضاً، فالتمثل عادة يكون للمعين، والشاعر هنا جعله للسمع. وهذا التبادل نراه أضعف الدلالة، لأن الرؤية أقوى من السمع، واعتقد أن الشاعر أراد من التبادل التأكيد على أنه يمشي على أرض المحبوبة بعينه، مما جعل السمع يحل محلها لينمثل محبوبته.

ويعطينا الخفاجي شاهداً آخر للقاضي الفاضل وهو:

الجود أمدح بمن قام بمدحه

فالناس ما نطقوا إلا من الشظر

واعتقد أن الخفاجي لم يوفق في هذا الشاهد، لأن المعنى هو: أن الناس لم يتحدثوا بالسنتها إلا بعد أن رأت الكرم بعينها. ومن ثم لا نجد أنرا للتبادل هنا، والذي فهمه الخفاجي أن الناس تحدثت بعينها وهو معنى بعيد.

أما الشاهد التالي فهو لابن خفاجة المغربي الأندلسي وهو قوله:

وأهيف قام ينسفي

والشكر يعطف قنوده

وقد ترشح غصنا
 وأجيب بث الكائن ورده
 والله المكبر خذا
 أوزى به الوجه زلله
فكاذن زب نفس ي
 وكذت أش زب خ
 والتبادل بين النظر والفهم هنا تبادل تعسفي، فليس لدينا أية
 دلالة في الآيات نؤكد أن الشاعر أراد شرب خد المحبوبة بمنظوره. لأن
 ذلك يتم أيضاً بالفهم. وهو التعبير المباشر الذي نوحى به الآيات.
 وبختم الخفافجي هذه الشواهد بقول ناصح الدين الأرجاني:
 ورشفنا مدام نظم ونشر

من كؤوس نذاق بالأذان
 وهذا نرسل تام لمدرجات حاسني السمع والتذوق. فالأذن لم
 نسمع النثر والشعر وإنما رشفته ونذوقته.

وإذا كان الشهاب الخفافجي لم يفرق الظاهرة فإنه يكتفي شرف
 الوقوف عليها في الشعر بوعي وتأمل حتى أنه أدرك أسرار الجمال في
 الشعر الذي يحوي تبادلاً للحواس أو الجوارح.
 فهو يرى عملية التبادل بين مدركات الحواس عملية إعادة

تشكيل الخواص في الصباغة الشعرية، هذه العملية تشبه الذوبان الذي تتعرض له قطعة جليدية بتأثير حرارة الشمس، حتى تتحول إلى سائل ذات سمات واحدة، وهذا ما يحدث للخواص عندما تتبادل، فكل حاسة تؤدي وظيفة الحاسة الأخرى.

وفي العصر الحديث يرى الدكتور محمد غنيمي هلال يُعرّف ظاهرة تراسل الخواص بأنها «وظائف مدركات كل حاسة من الخواص بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات الوان، وتصير المسمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطفة»^(١) ويزيد الدكتور غنيمي هلال الأمر تفصيلاً فيضيف:

«وذلك أن اللغة - في أصلها - رموزٌ اصطلاح عليها لتشير في النفس معاني وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال إحداثي واحد، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبهذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقا الأحاسيس الدقيقة»^(٢)؛

أما الدكتور محمد فتوح أحمد فإنه يتناول هذه الظاهرة بتفصيل أكثر ويعتمد على رأي المدرسة الرمزية الغربية لا سيما رأي بودليير الذي يرى «أن الانفعالات التي تعكسها الخواص قد تتشابه من

(١) سلك الأدب حديث، لدكتور، محمد غنيمي هلال، دار نيلة مصر ١٩٩٧م، ص ٣٩٥.

(٢) السور ص ٣١.

حيث وقعها النفس، فقد يترك الصوت أثرًا شبيهًا بذلك الذي يترك
اللون أو الخلقة الواحدة، ومن ثم يصبح طبيعيا أن تتبادل
المحسوسات، فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى، بل
لقد يضي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يخلع سمات
المعنويات على الماديات»^(١).

ويأتي الدكتور فتوح عدة شواهد لهذه الظاهرة في شعرنا
 الحديث. فالشاهد الأول للشاعر حسن كامل الصيرفي في قصيدة
 «الضحكة النشوى».

يقول الصيرفي^(٢):

الضحكة النشوى

موج من النور

في حوض بلبلور

فوانين الخور

تسحب اللهوا

في حيرة المتفرى

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - د. محمد فتوح أحمد، الطبعة الثانية دار المعارف ١٩٧٨م، ص ٢٤٨.

(٢) كل هذه الشواهد والمطابقات عليها في كتاب الرمز والرمزية للدكتور . محمد فتوح أحمد ص ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١.

بالاعبين الظلمات

كالشـدو والنـجـوى

من فـم عـصـفـور

بالعطـر فسـحـور

ويعلق على هذا الشاهد بقوله:

فالتراسل بين صوت الضحكة وأمواج النور والعطر واضح في هذه
الأبيات رغم أن الشاعر أورده على طريقة التشبيه، ولم يمزج فيه
بين المعطيات الحسية مزجاً تاماً، على أن أهم ما يميز الصورة
الشعرية عند «الصرى» ليس فقط بناؤها على تراسل معطيات
التحواس من أصوات وعطور وألوان، بل إنها لتتجاوز ذلك أحياناً إلى
ما يعرف بتراسل المدركات. ونعني به صور العالم الخارجى ومرآئيه
من مواطنها ومجالاتها المعهودة فيما يشبه النداعى البصرى. ومن
أوضح نماذج ذلك قوله في قصيدة «سحر الصوت»:

إن غـرـذ الجـبـل

فـي هـدأة الأـسـدال

وصـلـق المـجـداف

فـي صفـحة الجـبـل

فـصـولك المـرسل

ألفـاءه أظـمـال

~~نظروا في هذا~~
~~في مرقص الليل~~
~~كثرت الأحلام~~
~~بسرلة الأجسام~~

من عالم الوهم

بدلاً من أن يسمع الشاعر إلى أنغام الصوت يبصر فيها أطياناً
تتحرك في دلال، وبدلاً من أن يكون مجال هذه الحركة مكاناً منحجباً
محدوداً - كما هو المألوف - يتحول الليل كله إلى مرقص نجول
خلاله هذه الأطيان براقية الأجسام، رغم أنها أطيان وهمية.
وينفل المدركات من مجالاتها الطبيعية على هذا النحو استطاع
الشاعر أن يضعنا بإزاء صورة لا هي وهمية بحتة، لأن بعض
عناصرها واقعي، ولا هي حقيقية بحتة، لأن العلاقات القائمة
بين هذه العناصر علاقات ذاتية، فهي بين الوهم والحقيقة
وليست أحدهما بعينه.

والواقع أن الشاعر في تشكيل هذه الصورة وأمثالها يمتاح من
رؤاه البصرية المختزنة في الذاكرة، ذلك أن إحساسنا إحساسات
تمثيلية، فقد يثير فينا الصوت صورة من الصور، وهذه بدورها
تستدعي سلسلة أخرى من الصور والألوان وهكذا.

ثم يعطينا الدكتور فتوح بعد ذلك شواهد لمحمود حسن
إسماعيل، تحمل أنماطا مختلفة من التراسل بقول:

ونظف في شعر «محمود حسن إسماعيل» بنمط آخر من أنماط
التراسل، ونعني به تبادل المادى والمعنوى، وانتزاع أحدهما من
مجاله ونقله إلى مجال آخر. صحيح أنه لم يتخل - مع ذلك - عن
تراسل معطيات الخواص، فرأينا الصوت في شعره يشبه العطر:
تسباب من قلبى أناشيدها

كالعطر من فجر الزنى الحالم
ثم رأينا أن يتصف بما تتصف به الألوان والمطعومات فينتعه
الشاعر بالسود والمرارة:
وتأويته في الليل مسوداء مُرّة

ثُفِرَ في قلب الدُجى كل نائم
أما الشذا فيتحول إلى شراب يتحساء الشاعر:
أتحسنى شذاك من مسجوة الظل

وأقتات مزعج الذكريات
ويرى الدكتور علي عشري (زائد أن المقصود بتراسل الخواص
«وصف مدركات حاسة من الخواص بصفات مدركات حاسة
أخرى، فنعطي الأشياء التى ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء

التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة
الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح
الأصوات الوافاء والطموح عطوراً^(١).

وضيف الدكتور عشري: وقد شاعت هذه الوسيلة من وسائل
التصوير الشعري في القصيدة العربية الحديثة، وأسرف فيها بعض
الشعراء وبخاصة في بداية فترة التأثير الرمزي في الشعر العربي
الحاضر، حيث وجدنا الكثير من القصائد التي تتزاحم فيها الصور
القائمة على تراسل الخواص.

ومن النماذج الواضحة للاعتماد بشكل أساسي على هذه
الوسيلة من وسائل التصوير الشعري قول الشاعر محمد عبدالمعطي
الهمشري في قصيدته «أحلام النارنجة الذابلة»:

هذهات.. لن أنسى بظلمك مجلسي

وأنا أراعي الأفق نصف مغمض

خفت جفوني ذكريات خلوة

من عطرك القمري والنخم الوضي

فإنساب منك على كليل مشاعري

ينبوع لحن في الخيال مفضض

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زليد، مكتبة الشاب القاهرة ١٩٦٧م /
١٩٩٧م ص ٨٧.

المبحث الثاني :

تبادل الحواس

البَصَرُ وَتَبَادُلُ الْخَوَاسِ

حاسة البصر من أكثر الخواس أهمية للإنسان، فمن طريقها يرى الإنسان الأشياء ويستطيع المقارنة بينها، محدداً التشابه والاختلاف، لذلك تؤدي هذه الحاسة دوراً هاماً في تشكيل الصورة الشعرية لاسيما التشبيه، الذي كان أكثر أنماط الصور البيانية انتشاراً في الشعر القديم، لأنَّ الشعراء كانوا يعتمدون على المشاهدات المرئية أمامهم، في تكوين طرفي التشبيه.

ولم تقف الحاسة البصرية - في شعرنا القديم - عند الرُصد الخارجي للأشياء (المشابهة) بل تعدت ذلك إلى ما يُعرف حديثاً بتراسل (تبادل) مُعطيات الخواس.

* حديث العيون

لعلَّه من الطبيعي أن نجد حديث العيون في الشعر الغزلي، فالعين - لدى العشاق - تكشفُ عما تُكنه الصدور من لوعة الحبِّ ومرارة الغراق، وتجولُ فيها الخواطر وأمانى اللقاء، كما تُعبِّرُ العين -

أحياناً عن صفات القلب وما يعنيه من وهج العاطفة . وهي التي
نرى الجمال . وهي التي تحدد ملاحظه .

ولا نقالي إذا قلنا إن ظاهرة التزايل بين العين والضوء كان لها
إحصاءات أولية في الشعر الجاهلي لكنها لم تصل إلى حد النماذج
الكامل . تلوح ذلك في قول امرئ القيس^(١١) :

٥
٦
٧
٨
٩
١٠
١١
١٢
١٣
١٤
١٥
١٦
١٧
١٨
١٩
٢٠
٢١
٢٢
٢٣
٢٤
٢٥
٢٦
٢٧
٢٨
٢٩
٣٠
٣١
٣٢
٣٣
٣٤
٣٥
٣٦
٣٧
٣٨
٣٩
٤٠
٤١
٤٢
٤٣
٤٤
٤٥
٤٦
٤٧
٤٨
٤٩
٥٠
٥١
٥٢
٥٣
٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠
٦١
٦٢
٦٣
٦٤
٦٥
٦٦
٦٧
٦٨
٦٩
٧٠
٧١
٧٢
٧٣
٧٤
٧٥
٧٦
٧٧
٧٨
٧٩
٨٠
٨١
٨٢
٨٣
٨٤
٨٥
٨٦
٨٧
٨٨
٨٩
٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠

عَيْنَاكَ دُمُوعُهُمَا مَجَالٌ

كَأَنَّ شَأْنَهُمَا أَوْشَالٌ^(١٢)

أَوْ جَفُولٌ فِي ظِلَالِ نَخْلٍ

لِلْمَاءِ مِنْ تَحْتِهِ مَجَالٌ^(١٣)

من ذكر ليلتي . وأين ليلتي ؟

وخبِرْ مَا رُمْتَ مَا بِنَالٍ

فالتزايل قائم على طريقة التشبيه بين دموع العين التي تنساب

بغزارة وجدول المباد الذي ينسرب منه الماء . وبين شأيا التشبيه

بغزارة وجدول المباد الذي ينسرب منه الماء . وبين شأيا التشبيه

بغزارة وجدول المباد الذي ينسرب منه الماء . وبين شأيا التشبيه

بغزارة وجدول المباد الذي ينسرب منه الماء . وبين شأيا التشبيه

بغزارة وجدول المباد الذي ينسرب منه الماء . وبين شأيا التشبيه

بغزارة وجدول المباد الذي ينسرب منه الماء . وبين شأيا التشبيه

بغزارة وجدول المباد الذي ينسرب منه الماء . وبين شأيا التشبيه

بغزارة وجدول المباد الذي ينسرب منه الماء . وبين شأيا التشبيه

لها خرجت عن المألوف والمعناد من رؤية دموع المحبين والعاشقين
 تسيل صامدة على الخدود، إلى رؤيتها وسماع صوتها، ومن ثم تخرج
 من حيز الحزن الصامت إلى حيز الحزن الناطق.
 وهذا التراسل الضمني - إن صح التعبير - نجده أيضاً عند
 عنزة بن شداد في قوله^(١):

أعاتب دهرأ لا يلبس لناصح
 وأخفي جوى في القلب والدمع فاضحي
 وقد هان عندي بذل نفسي عزيمة

ولو فارقتها ما بكتها جوارحي
 والتصوير في هذين البيتين مبني على الشخصيتين «الدمع يفضح»
 و«الجوارح تكفي» لكننا لو تأملنا الشخص الأول لوجدناه يقترب
 بالصورة نحو التراسل، وكأن الدموع تتكلم، والأمر نفسه نجده في
 الشخص الثاني، لأن المتعارف عليه هو بكاء العيون لكن الشاعر
 استبدل ذلك ببقية جوارحه، وكأن البكاء لم يقف عند حد العين
 بل امتد ليشم كل جسد حصرة والمأ على محبوبته «عبلة»
 وبالرغم من هذا فإن التراسل لم يصل هنا إلى حد التمازج «فما زال
 التشبيه فيها هو الأساس» وهو ما يجعل تراسل المدركات فيها

(١) ديوان عنزة، المكتبة النخبة، بيروت لبنان، بدون تاريخ ص ٢٢.

شكلًا حاليًا من تلك الرؤيا الكونية التي نشأ عنها التراسل
الرمزي الحقيقي^(١).

ونجد عنزة في موضع آخر يعطينا لونا من التبادل المباشر،
يقول^(٢):

فأزلت إزميهم بشفرة لخرق^(٣)
ولناب حشئ لفرزل بالسلم
فأزور من وقع الفشا بلنانه
وشكا إلى بغيره وتخفح
لو كان بفرى ما المحاورة اشكى

ولكان لو علم الكلام مكلمي
فالفرس لا يستطيع الكلام حتى يكلم عنزة، ويخبره بأنه متعبد
من خوض غمار المعارك، لكن الشاعر ينقل إلينا صورة الفرس
الذي يشكو دموعه وصهيله، وهو هنا يُساوى بين حاستين،
حاسة البصر وحاسة السمع عند المتلقى. فدموع الفرس تُرى
بالعين بينما صهيله يُسمع بالأذن، وشكوى الفرس بهذه الطريقة
تبلغ مداها عند المتلقى لا سيما إذا كانت الدموع ناطقة بما يريد

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - د. محمد فراح أحمد - طبعة الثانية، طر المعارف ١٩٧٨م، ص ٢٥٠.

(٢) نون عنزة ص ١٩، ٢٠.

من شكوى مثل الصهيل، فشكوى الدمع إذن تستقبل بحاسة السمع فقط
 البصر والسمع بينما شكوى الصهيل تستقبل بحاسة السمع فقط
 وعلى هذا النحو تُخفف الصورة التي يبنها عنزة في وجدان
 المتلقي، لأن الخواص المستنفرة تُحسن التقاطها وتعرف كيف تجمع
 بينها وترجم عن الشاعر من خلالها، وهي إذ تلتقطها من الأعماق
 تدفع بها إلى الأعماق، وإذا فتزعاها من جوارح الأشياء، تستطيع أن
 تتغلب على عوارض كثرة قد تتغير بتغير المكان أو الزمان أو حتى
 بتغير اللغات فيبقى الجوهر الأصيل للبناء الشعري كما تمثله عنزة
 وصاعه خالداً وياقبا ومغنا^(١).

وينتظر الأمر عند ذي الرُّمة في قوله^(٢)،

فلما عرفت الدار غشيت عشتي

شأبب دمع لبننة المنلثم

مخافة غشيتي أن تنم ذموعها

عشتي بأسرار الحليم المنكثم

أحب المكان القفر من أجل أنتي

به أنفسي باسمها غير معجم

(١) الكلمة والمجهر. دكتور أحمد نوريش، طبعة الأولى، دار الشروني، القاهرة ١٩٩٦/١٤١٧م، ص ١٤٠.

(٢) الحب والحروب والشموه والشروب (٢١٧/٢) والأبيات في ديوانه يحقّق الدكتور واضح الصدي، الطبعة الأولى، دار الجبل، بيروت ١٩٩٧/١٤١٧م، (٥٦/٢)، ١٥٧.

نهر يخاف الهكاء، جنى لا تتحدث عبثه وتُفسي سره الدفين.
 الذي لا يرهه لأحد أن يطلع عليه، ويوصل الشاعر صورته الفنية
 هنا بالمفارقة بين العين والدموع، فالعين تحبس ثم الدموع وإلساء
 السر، وهي هنا لا تستطيع التحكم في هذه الدموع، ومن هنا نجد
 إن العين والشاعر يقفان معاً في جانب والدموع تقف في الجانب
 الآخر، ويكمل الشاعر لوحته الفنية بالمقابلة - على عكس ما سبق -
 فذكرى الحبيبة والمحبوبة لا شك لهما دلالة خصب ونماء
 داخل الشاعر، ويقابل الشاعر هذا الخصب والثماء بالمكان القفر
 الذي عادة لا يُحب، لكن الشاعر يخرج عن المألوف لأنه في هذا
 المكان وحده يستطيع أن يعبر عن مشاعره وأحاسيسه ويُعَبِّرَ جِزْراً
 باسم محبوبته فحرية التعبير عن المشاعر والأحاسيس حَوَّلَتْ هذا
 المكان إلى روضة غناء، ومن هنا تبرز قيمة إخفاء الحديث أمام
 الناس فهو إخفاء قهرى تملبه عادات وتقاليد يُعلن الشاعر رفضه
 لها.

وهذا النمط من التراسل نجده واضحاً وجليلاً عند جميل بن
 معمر في قوله^(١١)؛

لعضري ما استودعتُ هجري وسرّها

سوانا، خذاً إذا أن تشيع السرانز

(١١) ديوان جميل، جمع وتعلّق وشرح د. حسين نصر - مكتبة مصر - بدون تاريخ، ص ٨٢.

ولا خاطبها مقلتاها بنظرة

فتعلم نجوانا العيون الشواظير

فالشاعر حريص كل الحرص على حفظ سر محبوبته «بثينة» ولا يريد أن يعلم أحد بهذا السر. ومن ثم لا ينظر إليها بمقلتيه مخاطباً، حتى لا تعلم عيون الآخرين ما في نظره من حب وعشق. وروعة التبادل هنا تكمن في أن جيلاً لم يخاطب محبوبته بالنظر، وكان النظر حل محل الكلام، وتحوّل المقلنان فما يتحدث عن مكون صدره، بل الأمر يتعدى ذلك إلى عيون الآخرين التي تسمع حديث مقلتيه وتعزف سر الهوى في نظره. فالأمر ينعدى الشاعر ومحبوبته. فقد تحولت عيون الناظرين إلى أذان لتسمع حديث مقلتيه. فالعين هنا تحدث عند الشاعر، وهي نفسها التي تسمع الحديث عند الآخرين.

وفي شعر بشار من بُزْد - الذي وَلَدَ ضريعاً - العيون تتحدث في غير موضع يقول بشار^(١):

نكلمها طرقي فتومي بظرفها

فبُخْبِرُ عشا في الضمير من الوجد

فالشاعر يكلم محبوبته بظرف عينه، والمحبوبة لا تجيب بلسانها

(١) ديوان بشار بن برد، دار المكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ/١٩٩٢م ص ٤٢٨.

بل نجيب بطرف عنها أيضاً وتحوّل إجابتها إلى إخبار عما في
ضمورها من الخُلق والجوى. ولعلنا نلاحظ أن التبادل هنا - بين
العين والفم - كان مصحوباً بالحركة التصويرية التي تراقب اهتماماً
العيون المتبادل. وليس عجيباً أن نرى هذا التصوير في شعر بشار
وهو ضرير - كما أسلفنا - بل لا نتجاوز الحفيضة إذا قلنا إن
التصوير البصري عند بشار فاق تصوير البصريين. وهذا ما جعل
القدماء والمحدثين يتفنون طويلاً أمام قوله:

كان مُشار السُّفح فوق رؤسهم

وأسبابنا لنبلّ تهاوى كسواكب^(١)

فهذا وصف دقيق للبصر. بل لم يستطع شاعر من المبصرين
العاصرين له أن يجاريه في هذا. وأعتقد أن ذلك مرده إلى الخيال
الذي يتمتع به بشار ومحاولة تعويض فقد البصر باللجوء إلى عدا
التصوير البصري الرائع. وكأنه يقاوم أفة العمى التي أصيب بها.
فيؤيد أن يفهرها ويثبت لها لم نستطع قهره.
ونرى دموع العين تتحدث في قوله أيضاً^(٢):

فنبيل دُموع غيبتك حُجرتنا

بضا جُحمت. زلزلتكَ الصُّفود^(٣)

(١) ديوان بشار، ص ١٤٦.

(٢) ديوان بشار، ص ١٣٧.

(٣) جعنت. أخلت في البصر. والرمز: العس المسن.

فالدموع هنا نتحدث وتظهر الحب الدفين في القلب، والشاعر يتمم زمرة الصدر الغامضة بحديث الدموع الذي يزيل شموخ تلك الزمرة المكلومة.

وسرّ الجمال يكمن في وضوح الدلالة، فالشاعر لم ينتظر الدموع حتى يفهم مشاعر محبوبته وما تعانيه من لوعة الحب، بل يتابع زفرات صدرها ومشاعرها في تألم وأسى.

ويبلغ الشوق مداه عند بشار عندما يعلن أنه يموت وجداً وحباً، وأنه لا يملك دموع عينيه عندما يتذكر محبوبته، يقول^(١) :

فَسِنُّ الشُّوقِ بِذَغُونِي

وَأَنسِي مَنَسْتُ خُبْرًا

إِذَا مَا ذَكَرْتُكَ الْعَيْنُ

لَمْ تَمْلِكْ لَهَا غُرْبًا^(٢)

وقبمة النبادل الدلالية هنا - بين العين التي ترى واللسان الذي يذكر - تأتي من استحضار صورة المحبوبة أمام عينيه، لأن الذكر باللسان ربما لا يصحبه استحضار تلك الصورة التي ملكت نفسه ومشاعره، بينما ذكر العين يكون بمثابة هيئة محبوبته ومحاسنها، مما يعطينا الشعور القوي بحاجة العين إلى رؤية المحبوبة مباشرة، وما

(١) ديوان بشار، ص ٨٩.

(٢) الغرب، القبع الكثير.

١٨٤٣

دام ذلك قد عزَّ عليها وأصبح محالاً فإن العين تستمطر، بمثل
المحبوبة خيالاً أمامها وتكون النتيجة الطبيعية لهذا الدموع الغزيرة
التي لا يستطيع الشاعر التحكم فيها. وقد نجح الشاعر خلال هذا
الفيضان أن يجول الصورة من حالة السكون إلى حالة الحركة، فالعين
ذاكرت وتكلمت واستحضرت صورة المحبوبة، والدموع خرجت من
العين مسرعة رغفا عنها.

ومر أفضل التماذج عند بشار قوله^(١):

جرى دمعي فباح عليه سري

كحاي المسك دل عليه نفي

فالدموع تحدثت بالسر الدفين بين جوانح الشاعر، ولو نظرنا إلى
المقابلة بين شطري البيت لوجدنا أن الشاعر جعل حديث العيون
في مقابل حاسة الشم وإذا كانت العيون تتحدث لنذل على الأسرار
التي يحاول الشاعر إخفاءها فإن النفي هو الآخر يدل على المسك،
وطاهر البيت يدل على التناقض النفسي. لأن دموع العين دلالة
حزن، وريح المسك دلالة سرور، لكننا نرى أنه لا تناقض بين
شطري البيت، فهذه الدموع هي دموع حب أكنى الشاعر
بناره. ومع أنها دلالة حزن إلا أنها تريح الشاعر نفساً مثل ربح
للسك.

(١) القلب والصبر والشموم والشروب (١٨٥/٣).

ولو نظرنا في شعر أبي نواس لوجدنا هذا النمط التراسلي في غزله،
سواء كان هذا الغزل بالمذكر أو المؤنث، يقول أبو نواس واصفاً غلاماً
يفني في الحانة^(١١)،

غنى على طرب نرجعة

لمحض كائن معاود الحبس^(١٢)

با خير من وخلت به أرحله

نحب الزكاه بمهمة جلس^(١٣)

فثنى عليه لواحظاً نطقت

منه بمثل نواطق المسن^(١٤)

فلو اخط العيون تنطق ونكلم، لكن التراسل هنا يفتقد إلى ماء
العدوبة الذي القناه في الغزل بالأنثى، إذ اختفت نيرة الوجد وألام
الحوى التي تعزى المحبين عادة.

وليس معنى هذا أن حديث العيون عند أبي نواس حالة الغزل
بالمذكر يعتد كله إلى تلك العدوبة، إذا نراه في موضع آخر يفيض
كلامه بالصفاء والعدوبة، يقول:

(١١) دوا نهي نواس، ص ٢٦١.

(١٢) معاود الحبس الذي يعود إلى حبس الكلب في يده من غير شرب خولاً من السكر.

(١٣) وجدت سورت «لهمما البقاء، الخسر» بقول أرض هلسة، صارت ذات علفها كالخسر،
والخسر كساء يوضع على ظهر البعير.

(١٤) ثنى عليه، أعاد عليه، ألس، الجون.

يا ساحر الطرف! أنت الذهر وشنان.
 سر القلوب لدى عينيك إعلان
 إذا امتحنت بطرف العين مُكننما
 ناداك من طرفه بالسر تبيان
 تبيدو الشرائر إن عينك ذلتنا.
 كائنالك في الأوهام سلطان
 فلو أننا لم نعرف سلفاً أن المقصود بالغزل هنا علامٌ لعددن هذه
 الأنبيات عالية في الروعة في وصف المحبوبة. وبراءة التراسل هنا أن
 الطرف ينادى بالسر إصاحاً وإعلاناً. وكأن الوجد يُكأن المتغزل به
 مكابدة لم يعد ينحملها. فحدث الطرف كان رغباً عنه لأنه
 بطبعه يُريد كتمان هذا السر.
 ومن قوله في الغزل بالمذكر أيضاً^(١):
 بطوف بها ساقٍ أغن نرى له
 على مستند الخنط ضدغاً معشرباً
 سفاني ومثاني بعينيه منية
 فكانت إلى نفسي الذ وأغشرباً
 فالأمر هنا عند أبي نواس يتعدى حديث عيون الساقى في

(١) اللعب والمحبة والنسوم والترويح والشرى الرقة (١٧١، ٢٧٠، ١١)

الحانة. لأن الصورة لم تات منفصلة عن دلالة البيت. ولا منفصلة عن الشاعر نفسه. فحدث عين الساقى خرج عن المألوف والمعتاد. إذ وجد له أبو نواس لذة وعذوبة فاقت لذة وعذوبة الخمر. فالإشارة بالعين لم تستقبلها الأذن. ولم ترها العين فقط بل تذوقها الشاعر مثل الخمر. فحواس الاستقبال متبادلة عند الشاعر وهو المنلقى لحدث العين.

وعندما ينغزل أبو نواس بالمرأة يكون أكثر تالقاً. ويأخذ حديث العيون عنده نمطاً مغايراً وحذاباً. يقول^(١)،
رُفْتُ^(٢) إلسى أكسرم خطاهاها،

وشاخها وزد ونسرين

تسمى بها حوزاء في طرّفها

ضحك، وفي المضحك تشبين

فأبو نواس ينغزل في ساقية الخمر. وحديث عيونها يختلف عما ألفناه في شعرنا العربي القديم - ضحك - فهو ليس حديثاً بين حبيبين - كما رأينا - ولا ينم في الوقت نفسه عن عاطفة جياشة لأحد بعينه. وإنما هو ضحك يسحر قلوب الناظرين جميعاً. وربما هذا ما أرادته الشاعر لأن ذلك يتناسب مع ساقية الخمر في حانة

(١) ديوان أبو نواس ص ١٧.

(٢) رُفْتُ أي الخمر، السرير، سرج من الزهر.

يرتادها جمع من الرجال، فهي لا تختصُ بجمالها أحداً وإنما هي
عطفاً لتقدير الجميع.

ورغم ذلك يؤكد الشاعر أن بهنه وبين ساقية الخمر مودة خاصة
وتتحدث عيونهما لغة خاصة بهما، يقول^(١١)،
لنجمع عَيْنِي وَعَيْنَهَا لُغَةً،

مخالِفُ لُغْطِهَا لِمَغْنَاهَا

إذا اقتضاها طَرْفِي لَهَا عِدَةً.

عرفتُ مَزْدُودَهَا بِفُخْوَها^(١٢)

ذِي لُغَةٍ تَنْجِذُ اللِّغَاتِ لَهَا

أَلْفَها عَاشِقٍ وَعَمَّاهَا

فحديثُ العيون غنا أيضاً حديثٌ خاص بلغة فريدة. هذه اللغة
هي سبغة اللغات، ولا يعرف مفرداتها وحل ألفاظها غير الشاعر
ومحبوبته، فالفاظ هذه اللغة تختلفُ عن معناها المتعارف عليه إلى
معنى خاص بين الحبيبين.

ولا يخفى علينا وضوح الصُّنعة في هذه الأبيات، وغلبة الزهو
والفخر عند الشاعر على عاطفته الجياشة، فهي أقربُ إلى الوصف

^(١١) ديوان أبي نواس ص ١١٧.

^(١٢) الصنعة: طلب لقاءه، مزدودها: يريد حوايا، لغوي الكلام، معناه.

النقريري المباشر الذي يخلو من الروح الشاعرة، ونحن لا نتجنى على أي نواص في هذا لأنه تفرد دون غيره من الشعراء بأن أتى بحديث للعين في وصف غيره من العاشقين، فلا العين التي تتحدث عنه أو عين من يحب، يقول^(١١)؛
أسير الهم، ناسي الضير، غان.

نحذف عن جواز المثلثان^(١٢)

نفي عن عينه التهجد هنر

تالق في المحاسن غصن هان

فأبو نواس هنا لا يتحدث عن نفسه أو عن محبوبته، إنما يتحدث عن يديم له أصبح أسيراً للهم والحزن، هذا التديم أطار النوم عنه حببت مثل الدر حملاً، هذا الحبيب فتالق كأنه غصن هان، وموقف شاعرها هنا هو الوصف النقريري المباشر ومن ثم يكون استقبال القارئ أو السامع للأبيات استقبال المشاهد الذي ربما لا يتفاعل مع الأبيات لأن الشاعر حيد نفسه ومشاعره وظل وأصفاً في موضع لا يجسر فيه الوصف بقدر ما يجن استمالة الشاعر واتحادها مع الشاعر عندما تشعر بوجوده وانفعالاته.

أما المحنري فهو شاعر الوصف والجمال، امتلك فطرة نقية

(١١) ديوان أبي نواس ص ٤١٢.

(١٢) دني، بعد، العالي، الشعب.

حُفَّتْ به في أفان الوصف الحُبالي الذي «ينظر فيه إلى ما وراء
 المحسوسات حيث يجعل المرتبات أساساً لغيرها، ويولد من
 المحسوسات صوراً مجردة وعوالم تصبح في فَنِّه مشاهد حيّة، لكنّها
 نَسَمَةٌ وجودها من خياله العبقري»^(١١) ويكون طبيعياً كثرة تبادل
 الخواص عنده، لا سيّما حديث العيون لأنّ ذلك يلنقي وموهبه
 الفنية في إبداع الصورة. يقول^(١٢):

بَارِيعَ الْمَيِّينِ إِلَّا

أَنْتَ مَرَعَى مُنْبِعِ

أَنَا مِنْ خَيْبِكَ حُتِلْ

سَتَ الْفَنِّي لَا أَسْتَطِيعُ

فَإِذَا بِأَنْفِكَ نَادَيْ

سَتَ أَجَابَتْنِي الدُّمُوعُ

ولعلنا نلاحظ وصف الشاعر لمحبوبته بأنّها «ربيع العين» فهي
 الحُسن الدائم والجمال الذي لا يعرف الجفاف، لكنّها «مرعى منبع»
 فليس للوصول إليها سبيل، ومن ثَمَّ يكون الشاعر مُلْناعاً مهموماً
 لا يستطيع نسيان حبه وربيع عينه، ولا يستطيع أبضاً الاستمتاع

(١١) قشعر العاصي، نظره ولحمه قلبه، الدكتور محمد أبو الأتول، دار المعارف - الطبعة الثانية
 ١٩٨٧م ص ٢٤١.

(١٢) صوان الحريري، شرح ونظمه حنا الفخاوري، دار الجيل - بيروت - الطبعة الأولى ١٩٦٥م،
 ١٩٩٥م (١٨١/٢).

بهذا الريح النضر، لذا يكون مَاء الفعل «خَمَلْتُ» للمجهول غاية في البراعة. إذ يُعطينا دلالات القهر، قهر الحب وقهر الحرمان من الحبيبة، والشاعر لا يستطيع دفع القهرين عن نفسه أو التغلب عليهما، فالذي خَمَله لا دخل له فيه ولا سيطرة له عليه، وتكتمل مأساته عندما ينادي باسمها فلا يجيبه إلا دموعه، فهي التي تسمع نداءه وهي الوحيدة التي تجيبه فهو لم يناد باسمها تِلْكَذَأْ أو استمتعاً، بل ناداها من مرط الصباية وشدة الجوى، فقد خَمَل الذي لا قبل له به، وإجابة العين بالدموع ما هي إلا مشاركة حربية لما خَمَله.

والشاعر بهذا التبادل «إجابة العين» يضعنا أمام خصوصية العلاقة الوجدانية التي تعتره، ولا يشعر بها غيره، والبحرّي في صراع دائم بين مكنون صدره وحديث دموعه يقول^(١١):

عَلَاةُ خَبٍّ كُنْتُ أَكْتُمُ بِهَا

إِلَى أَنْ أَذَاعْتُهَا الدُّمُوعُ الْهَوَامِجُ^(١٢)

إذا العينُ راحَتْ وهي غَيْنٌ على الجَوَى

لَسْنِيْنَ بِسَبْرٍ مَا تُبْرُ الْأَضَالِجُ^(١٣)

^{١١} ديوان البحرّي (١/٢٠٦).

^{١٢} انوار السكك.

^{١٣} وهي غير وهي رقيب.

لَا تُحْسِبْ إِنِّي شَرَعْتُ وَلَمْ أَكُنْ
لَالزَّعْ لِمَنْ إِنْ لَمْ يَكُنْ أُنَازَعٌ^(١١)
وإن شِئَاءَ النَّفْسِ، لَوْ تَشْتَطِيعُهُ.

حبیبِ سوانی لَوْ شَبَابَ فَرَا جَعُ
وتجلی برأه البَحْرِي هنا في أَنَّ التَّيَادُلَ مُتَرَزٌّ، لم يقف به عند
الشكل الخارجي. فأنى مصحوباً بالمكابدة والصراع، ففي البيتين
الأولين نلمح الصراع بين الشاعر ودموعه، فهو يريد كتمان سر
حُبِّه، ودموعه نابى عليه ذلك، ولم يستطع السيطرة عليها فأذاعت
خير الحب رغباً عنه، ويور شاعرنا ضعفه وقلة حيلته أمام هذه
الدموع بأن الحب لا يصبح سرّاً عندما تدمع عيون العاشقين. ومن
هنا ينتهي الصراع بين الشاعر ودموعه بانتصارها عليه وقهره، وإذا
كان الصراع قد انتهى فإن ما خلقه من حسرة وألم ومرارة لم يبنه
من نفس شاعرنا، وقد دلت الشاعرة على ذلك بالفعل المصارع
«النزع» - الذي يعطي دلالات الجود بالنفس حتى الرُmq الأخير
واسمراية هذا الجود - وبالجملّة الاعترافية دلو تستطيعه التي
تحمل هي الأخرى ملامح الضعف والوهن والمحال.
والبَحْرِي على وعي تام بالتبادل، لذا يأتي توظيفه لها
متناسكاً، لا نشعر فيه بالافتعال أو الضنعة، يقول^(١٢):

^(١١) نزعاً مطلقاً، وأنزع، أعود بنفسى، تنظر للنفس «سرّاً»، ١٠٨/١٤١.
^(١٢) ديوان البحري (١/١٤٥)

أخفى هواك فنمشتة مدامفة

والعين تُغربُ غمًا ضُمَّت الكبدُ
فالنبادل واضحُ ، فالدموعُ تظهرُ الهوى والعينُ تُعربُ عن الخُبِ
الدفين ، ويبقى لشاعرنا جمال الصياغة ، فهو يتحدثُ عن نفسه
بصمغ الغائب وكأنه شاهد عيان مُعايد لحديث الدموع والعين ، ولو
أنه تحدث عن نفسه بضمغ المنكلم ربما سُعرنا بالمبالغة التي تعزّي
الشعراء في مثل هذه المواقف .

والحديث المباشر عن النفس بكون مُفبدًا ، أفضأ ، لأنه يُظهرُ
خلجات النفس الكليمة وتطلعها إلى من تُحب ، يقول^(١) :

حبيبي حبيبٌ يكتمُ الناسُ أنه

لنا حين تلقانا الغُيون حبيب

نباعذني في المستغنى ، وفؤادة

وإن هو أهدى لي البغاذ قرييب

وبغرض غنى والهوى منه مقبل

إذا خاف عينا أو أشار زعيم

فننطقُ منا أحيان حين نلتقي

ونخرسُ بنا السنُ وتُلوّب

١١. ديوان الحنوي (١/٢٠٢) .

فما ساء الشاعر وبحونه هي التي ولدت التبادل رغماً عنهما،
 فاللحجوبة نكتم حبها عن الناس، وعندما يلنفي والشاعر في جمع
 من الناس تبعد عنه جسداً ومكاناً إلا أن قلبها قريب منه،
 وحبها يتجه إليه وعلى ذلك تتطرق العيون وتخرس الألسن والقلوب،
 ولعله من الطبيعي هنا أن تخرس الألسن حتى لا يسمعها الناس،
 ولكن من غير الطبيعي خرس القلوب هنا، فهي موطن الحب
 والحباء، إلا إذا كان الشاعر يقصد تصوير خفتان قلبيهما عند
 اللقاء، وأنه شديد لدرجة أن المحيطين بهما يسمعون هذا الخفتان،
 ومن ثم يكون الخرس للقلوب مفضلاً حتى لا تسمع الناس أنات
 حبيهما.

ونرى التبادل في شعر ابن المعتز في غير موضع، يقول^(١)،

بؤم سعد قد أطرق الشهر عنه

حاسي الطرف لأتراء الخطوب

فيه ما تشتهي، نديم وروحاً

ن، وروح، وقنينة، وخبيب

منجم منجم يؤاتيه في الوصل

ل، زقيب على العيون زقيب

(١) ديوان ابن المعتز، تخطيط وشرح كرم بساطي، دار صادر، بيروت (د)، ت، ص ١٠.

ورسول بشول ما تعجز الألفا

ظ عنه. حلو الحديث أدب

ولنا فوعده. إذا هذا اللـ

سوام ليلاً. والليل منا قريب

فالشاعر يتحدث عن يوم سعيد. كان يجالس فيه ندماءه في
جلسة مرح وطرب. وكانت محبوبته بين الحضور. هذه المحبة
تسعد دائماً. وتجعله يعيش منعماً. إلا أن لحظات الصفاء لابد لها
من منقص. فيوجد من يرقبها. لكنّها تحتال على الرقيب. وترسل
بطرة لشاعرنا تحذّرها من موعد اللقاء لئلا بعد أن يهدأ القوم ويخلدوا
في النوم.

والنيادل هنا في قوله: «ورسول بقول ... البيت» لا يقوم على
إحلال حاسة على أخرى. وإنما يجعل كلام العين أكثر فصاحة
من حديث اللسان. ويؤكد شاعرنا ذلك بتبادل آخر في الشطر
الثاني من البيت: «حدو الحديث» فكلام العين لم يكن كلاماً عادياً
تستقبله الأذن وإنما يشذّقه شاعرنا بلسانه لحلاوته. ومع روعة
هذا التبادل المكثف في البيت إلا أننا نأخذ على الشاعر قوله في
البيت الأخير «والليل منا قريب» لأنّ المحبين تمرّ عليهم لحظات
انتظار لقاء المحبوبة وكأنّها دهر. مهما كانت هذه اللحظات قليلة.

ونرى التبادل عند ابن المعتز قائماً على التصوير في قوله^(١) :
 هل خذلقك النفس فيما قد شئى
 لنزوما صدقت إمامي الأنفس
 بمقلتك قلعة كاسه من كعبه
 وإذا رأى الرقيب لم يتوجس^(٢)
 ونشأن من خيل النعاس جفونه
 يحكي بمقلته ذبول النرجس^(٣)
 فالشاعر يُشبه عين محبوبه حين يُداعبها النعاس، وتكون في
 حالة انكسار بالنرجس الذابل وهذا التشبيه يعتمد على الشكل
 واللامح بين المُشبه والمُشبه به، أما التزاؤل فنراه بين تشابهاً هذا
 التشبيه في قوله «يحكي بمقلته» فالعين ننكلم وتحكي، لكن الجديد
 في هذا التبادل أن حديث العين ليس صوتاً مسموعاً بالأذن، بل
 صورة مرئية بالعين، «ذبول النرجس» فمقلته المحبوبة تحكي وعين
 الشاعر ترى هذه الحكاية وهذا النسبج التصويري - عين تتحدث
 وعين تسمع - جعل الدلالة أكثر عمقاً في نفس القارئ أو السامع

(١) ديوان ابن المعتز ص ٢١٥.

(٢) بنوجس: يهضم الخوف.

(٣) قرئ: أول النوم. اللسان: دوس. (٣٠٢/١٥)، والبيت في الديوان برواية: خدع النعاس،
 وأظن أن به تحريفاً لأنها لا تتناسب وسبب البيت. فلي اللسان «خدع» (٢٩/٤١)، حدثت العين
 نـم، وأختر في العين، لغزها وخدع ككبه ناعس، اللسان: خدع، (١٣١/٤١).

لأن الرؤية بالعين تعد من أقوى الحواس. فالشاعر ينقلنا من حيز التصوير الجمالي للرائع إلى حيز الحقيقة التي لا تقبل الشك فيما يروى ويقول. واعتقد أن هذا التداخل في التراسل يُعد تطوراً لهذه الظاهرة في شعرنا القديم.

ونلمح في شعر ابن المعتز صورة أخرى لحدث العيون تعتمد على التشخيص في قوله^{١٠١} :

قد صاد قلبي قمر،

يسحر منهُ النظر

صيفةً أجفانه.

والقلب منهُ حجر

كأنما الحافظة

من قلبه تمتلئ

لم أرَ وجهاً مثلاً

نجا عليه بشر

فالشاعر أقام مفارقتها التصويرية هنا بين عين المحبوبة التي تمتلئ حباً ووداً وصفاء، وقلبي الصلبد مثل الحجر. وكان أجفانها الرقيقة تعتذر عن جفاف القلب. والشاعر هنا يعطينا صفات

١٠١ ديوان ابن المعتز ص ١٠٦

الأشئ التي تتجلى في رغبتيها، والتي تعبر عنها عينيها، وفي دلالها
 وجدتها، والذي يعبر عنه قلبها، كما توهم الشاعر أو أراد أن
 يوحى، فقلبي ملي، بالحب، لكن ذلك أحد أسلحة المرأة التي
 تبدى غير ما تبطن، ولتظاهر بما لا تؤمن به ولا يمت لها بصلة،
 ومن خلال هذه المفارقة نلمح التبادل في قوله «كأنما أحاطه من
 فعله نعتزله فالأحاطة تعتذر بدلاً من اللسان. ولا بغيب عن ابن
 المعتز فضح الدمع له»^(١)

لشأ رأيت الدمع بفضيخي

وقطعت علي شواهد الصب

القبيل غبرك في ظنونيهم

ومسرت وجه الخب بالحب

فحدث الدموع هنا موظف توظيفاً جيداً لإبراز الصورة والفكرة
 معاً، فمن حيث دلالة الصورة، فإن الدموع لا تدب سراً كما ألفنا
 ولكنها تفضحها، والفضيحة أشد في الدلالة من إذاعة السر، ومن
 حيث دلالة الفكرة، فإن المعتز أراد أن يعطينا مفارقة وصراماً بينه
 وبين دموعه، فهو لا يريد لها أن تنهمر خوفاً من الفضيحة، والدموع
 يسوقها الوجد رغماً عنه، حتى انتصرت عليه ومن ثم فإنه هرباً من

(١) الحب والدموع والتمسك والتمسك والتمسك (١٢/١).

هذه الفضيحة له ولحبيبته المبح إلى غيرها حثراً يظاً حبه سراً، فقد
انتهى الصراع بانتهصاره بعدما انتصر عليه الدمع وهزمه .
والصراع بين ابن المعنز وجوارحه، ووقوف العين ضده نجده في
مقطعة أخرى له^(١) :

بنسى التجلد قلبي حين أذكركه
وتجبر النوم غيبي حين أهجره
وإن كنمت الهوى أذى الهوى نظري
والقلب يطوي الهوى والعين تنشره
وما نذكرته إلا وجدت له
في داخل القلب صوازا بصورة
وما قضرت على تذكاري رؤيته
إلا استطاب على قلبي تذكره
ولا غضبت عليه ثم أخفته
إلا رضيت وقام الحب بعذره

والصراع القائم هذه المرة بين القلب الذي هذه الوجد، وبين
العين التي تفسى أسرار القلب وتشر خبر الحب بين الناس، ولعل
تعبير «والعين تنشره» تعبير دقيق، يوضح المقصود من هذا

^(١) حب محبوب وشعور والشعور (١٠٦٦).

الصراع، لأنه لا يُحفلُ الناسُ عناءَ التَّمعُّنِ في عيوبه لمعرفة أسرارِهِ، وهذه حصيلة يتصَفَّ بها الأذكياءُ من النَّاسِ، لكنَّ العَيْنَ تنشره على الأذكياءِ، وغيرهم، فلا تُحفلُ أحدًا عناءَ البحثِ عن مكبوتِ قلبِ ابنِ المعتزِّ، وأصبح سرُّه عندَه مباحًا للغادى والرائح، ولا يفوتنا أن نذكر جمالَ التعبيرِ بالفعل المضارع «تنشره» الذي يفيد الاستمرارية، وكان العينُ منفرغةً كثبَّةً لعمليةِ نشرِ الوجدِ الذي يخفيه الشاعرُ، وكأنها - أيضًا - قد تخلَّتْ عن وظائفها الأخرى.

ويصور ابنُ المعتزِّ دلالَ المحبوبةِ في قوله^(١) :

يا من يجودُ بموعدٍ من لحظه

ويضدُّ حين أقولُ أين الموعدُ

وبطلُ صباغِ الحباءِ بحنه

تعباً يعصفُ تارةً ويموّدُ

فهو تغريه بعينها، وتؤكد له الموعد حتى إذا ما نطق هو بغمه صدَّتْ عنه دلالاً، فكلُّ ما ترجو منه أن يقع في حبالها، ثم تتمع عليه بعد ذلك، لكن ابنُ المعتزِّ يرى أن ذلك حياةً منها، وهذا يدل على شدة الحب عند ابنِ المعتزِّ، فالحبيب دائماً يجد مبرراً لتصرفات مرٍّ يجب حتى ولو كانت صدأً، وحديث العيون في الأبيات أني

(١) الحب والعروب والمتموم والمتروب (١٧/١).

ضمن لوحة مَلُونَة. فلا يجفّر علينا الحياء الذي يجعل خدّ المحبوبة
 يملؤن بلونين منباينين ومننابعين في التناوب. والإشارة هنا إلى
 اللون لا تحيل على اللون. أو بنمير أصبح لا تحيل إليه إلا في
 اللحظة الأولى. وفي اللحظة الثانية يصبح اللون نفسه دالاً لمداول
 ثان له طبيعة انفعالية^{١١}. ومن وسط هذه اللوحة الملونة يكون
 الموعد من عين المحبوبة.

ونرى حديث العيون عند ابن الرومي في قوله^(١٢):

ظبي دعشني عيشة ومنطقه

بنية ضلقت عن ظاهر غيب

اسم حبه وحظي في إجابته

لكن نكت كافي غير مكثرت

فالشاعر لم يعط الخصوصية الكاملة للتبادل لأنه أراد التلبدل
 على شدة حب محبته له ولهغيا عليه ومن ثم استخدمت الوسائل
 الممكنة التي ندعوها من تحب. فالعين دعه أولاً وحين لم يكن
 بحديث العين أعادت الدعوة بلسانها.

ولعلنا نلاحظ التتابع بين حديث العين وحديث اللسان الذي

^{١١} سيرة اللغة الشعرية، جان كوس، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توفيق للنشر، الطبعة
 الأولى، ١٩٨٦ م، ص ٢٠١.

^{١٢} ابن الرومي، مختار د. حسين مصطفي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ م، ١٩٩٨/١٩.

أنى يبدد ليصفه تماماً لأنه من المفترض أن يكون حديث الـ
 كافيًا بين المحبين وأشد بلاغة ووضوحاً من الحديث العادي إلا
 الشاعر لم يرد ذلك وركز فقط على ذاته ونفسه وأغرق في ذلك و
 يفتخر بصفه لمن تحبه.

ونرى ملمحاً آخر من حديث العيون في قوله^(١)
 فالواء الشفكت غنيته، فقلت لهم

من كثرة الشغل مشها الوض
 حمرتها من دماء من فقلت

والذم في النصّل شاهد عجز
 والعين التي تشكي هنا هي عين المحبوبة. وليست
 الشاعر. ويدلل الشاعر على أن خمرة العين التي تمنحها حملاً. إ
 هي من دماء الضحايا الذين أحبوا. وقتلهم بدلاً من أن تط
 نار الجوى في صدورهم.

ومن خلال الشاهدين السابقين تؤكد صحة التبادل بينهما لـ
 أنى - في الشاهدين - وصفاً تقريرياً كما نؤكد أيضاً بأن الشاعر
 يتكلف العاطفة ولم يُعانِ حرماناً، أو لوعة.

ومن شواهد حديث العيون ما نلمحه عند محمد بن وهب
 قوله^(٢)

(١) ديوان ابن الرومي (٢١٦/١).

(٢) الحب والعرب والشعر والشروب (٧٥، ٧٤/٢).

بنان يد بشير إلى بنان
 ثجاوينا وما نتكلمان
 جرى الإيماء بينهما زسولا
 فأعرب وخية المثلاجيان
 فلو أبصرنا أبصرت طرفاً
 على فتكلمين بل لسان
 وإن لم تكن بان الثانية في البيت الأول اسماً لأتلى بعينها. فإن
 ابن وهب عندئذ يكون قد مزج حاسنى اليد والعين. فكل منهما
 يتحدث حديثاً صامتاً. وهذا التمازج يجعل الصورة الكلية هنا
 أكثر تراء في الدلالة. فنحن أمام عاشقين. يشير أحدهما إلى الآخر
 بيده فبحجب الآخر يبدد أيضاً. إجابة يفهمها الطرف الأول دون
 غيره من الناس. ثم ينبع ذلك بحديث العيون الصامت أيضاً. وهذا
 يرى الدلالة في الأبيات. فإشارة اليد وحدها لم تكن كافية كلفة
 مخاطب صامت ومن ثم أتى الطرف كاستجابة لناجج العواطف
 وفوارتها كي يؤدي الدور الذي عجزت اليد عنه. كما أن لغة العيون
 أكثر تأثيراً بين العاشقين من إشارة اليد. لأنها تحمل في طياتها
 الشوق والتمنى. وتعبير تعبيراً واضحاً عن سكون القلوب.

ونلمح عند الصنوبري صورة فريدة لحديث العيون. في قوله^(١)،

(١) الحب والمعرب والمنسوم والمزروب (١٧٧/٢).

شكوتُ إليك من قلب قريح
 بدمع في شكايته فصيح
 عذرك لو حملت هواك مني
 على كبد وجثمان صحيح
 أنت ترى الهوى لم ينبئ مني

موى شبح فطبع كل دبح
 فحديث الدمع واضح، لكن الجديد عن الصنوبري أن الدموع
 التي اشكت بفصاحه وطلاقة لم تكن العين مصدرها. ولكن
 مصدرها هو القلب الذي جرح بالحب. وقد أجاد الشاعر في
 استخدام لفظة «قريح» على وزن فعيل، التي تعبد شدة الجرح
 والألم. ومن ثم أصبح شبحاً لا يقوى على مقاومة أي شيء حتى أر
 الريح تحركه كيف شاءت.

وحديث الدموع هنا أدى دوره في بقاء الصورة العام، وبالرغم أن
 الشاعر - كما قلنا - قد حوّل دموع العين إلى دموع القلب القريح،
 فإن هذا لم يضعف الصورة بل جعلها تعبر عن حالة الوجد والمكابدة
 التي يعانيها الشاعر، تلك الحالة هي التي جعلت قلبه الجريح
 يبكي بدمع فصيح، والذي بلغت الانتباه هنا أن الشاعر شكاً إلى
 محبوبته ما يعانيه من آلام الوجد، وقد غُيِب الشاعر عمداً رد

المحبوبة على هذه الشكوى، ومن ثم كانت الدلالة أكثر رحابة لأنها لم تجدد الرّدّ مجدداً وتركنتنا أمام تساؤلات غير محدّدة وتلك هي الغاية أساساً من تبادل الخواص، لأن النظر بالمعين محدود الدلالة ولكن حديث العين لا يستطيع أحد أن يجد مداد وتأثيره مجدداً صارفاً.

ونلمح عند الخنم صورة لحديث العين في قوله^(١)؛

يوم الفراق لقد تركت حرارة

تبقي على الأتاه والأزمان

لما رأيت جمالهم مزمومة

وذعنهم فأجابت الغينان

فتبادرت في السجنتين دموعها

كالرّشح فوق شقائق النعمان

ومع أن الضمير في البيت الثالث في كلمة «دموعها» لا يجد لنا على وجه اليقين على من يعود، أهو على عيني الشاعر كما هو مفهوم من البيت الثاني، أم على عيني محبوبته كما قد يفهم من البيت الثالث، والراجع عندي أن العينين اللتين أجابتا بالدموع هما عينا الشاعر، وحديث الدموع هنا أتى ليكمل صورة حاسة أخرى، وهي حاسة اللمس التي نلمحها في قوله وتركّت حرارة،

(١) الحب والحرب والمستنير والفتور (١٨٥/٢).

وهذه الحرارة بالثآئيد حرارة معنوية لا تخص الحلد، وإنما تخص
القلب في هذا الموضع محدداً، ولا ارتباطاً بيوم فراق محبوبته.
ونلمح حديثاً للدموع أيضاً عند سعيد بن حميد في قوله^(١) :
ظن الزمان بها ألسنا نلثها

ورذ الفراق فكان ألسخ وارد
والدمع ينطق بالظمر مصداقاً

قول المفسر مكنها للجاحد
والدمع هنا يعطى دلالة الحسرة، لأن الدموع التي ألقاها كانت
تتكلم من شدة الوجد والحب أما سعيد بن حميد فقد نال من يجب
ثم فارقته وهنا يكون الحديث الدموع معنى الحسرة والمرارة والفقد.
وقد لاحظنا في الشاهد السابقة أن حديث العيون عادة يأتي
والقلوب تمزقة من أثر الحب الذي لا يُنال، ونتيجة للفراق أو الصد.
غير أننا نلمح عند أبي تمام نمطاً آخر في قوله^(٢) :

لما استقبل بأرداف ثجائبه

واخضر فوق جمان الدُرُ شاربته
ونم في الحسن قالتا من نحاسه

واهتمز أعلاه وأرتجت حقائبه

(١) روى الخطيب في تاريخه من الإمام، لاس الحوزي. فليل الدكتور، عبدالرحمن محمد
توضيحه. مكتبة الأمان، الطبعة الأولى، ١٩٠٠م، ص ١٣١
(٢) الحب والدموع والشموم والشرور (٥٢/٦).

كَلِمَتُهُ بِحُفُونٍ غَيْرِ نَاطِقَةٍ

فَكَانَ مِنْ رِذَّةِ مَا قَالَ حَاجِبُهُ

وقد ابتعد أبو تمام عن الفراق والشكوى ولم الحب، وهي سمات
للحُب العذرى الذي يلجأ أصحابه عادة إلى السماء بعدما ضاقت
عليهم الأرض بما رحبت ويكون ذلك بعيداً عن اللامع الجسدية،
وأبو تمام هنا يُظهر لنا مفاتن هذه المرأة الجسدية، ويبرزها في صورة
منحركة مثيرة كأننا نراها رأى العين، ثم يتبع ذلك بأنه كلمها
بحفون لا تنطق فزدت عليه حُبيبةً بحاجبها، مما يوحي لنا بأنه لم
يكن يعرفها من قبل والمسألة تُخصُّ امرأةً رويةً عابرةً فشُدَّةُ
محاسنها الجسدية المائلة. وقربب من هذا قول كشاجم^(١)؛

غدا وغدا تُورِّدُ وجنتيه

بغنين مُحِبِّه بَصْفُ الرِّبَاضِ

على خذنه ماءً عسجدي

إذا نظر الرقيب إليه غاضاً

يؤملُ جنةَ البزْدوسِ قومُ

وأملُ منه شُماً أو غضاظاً

غزالُ كلما اُذذت اقتراباً

إليه إذا بُعداً وأنقباضاً

(١) الحب والمحروب والمشموم والمشروب (٨٦/١).

كسبتُ هواءَ حنى فاض دمعى

فصيرةً حديثاً مستفاضاً

فقبل أن يؤكد لنا أن دموعه جعلتُ الحبَّ حديثاً مستفاضاً بين
الناس، أبرز لنا ملامح تلك المحبوبة الجسدية. وإن حصرها في
وجنتيها وجمالهما، إلا أنه أبرز لنا ولها هاتين الوجنتين وأنه يريد
شئهما أو عضفهما، وهي ملامح جسدية بلا شك، اهتد بها الشاعر
ولم يعطنا أية دلالة على أثر هذا الجمال على قلبه أو مشاعره.
والفارق بين كشاجم هنا وأبو تمام في الأبيات التي سمقت أبيات
كشاجم أن الأخير عثر عن الهوى وعن دموعه التي فاضت لأنه لم
ينل من محبوبته ذات الجمال الذي وصفه شبنًا. أما أبو تمام فلم
يقُل أنه جوى أو أنه يبكي. بل وجد ملامحها الجسدية وقعت في
نفسه وتمناها، فأشار لها بطرفه إعجاباً بها وطلباً لها فأحانت هي
الأخرى بطرف عينها.

* حديث العيون في الشعر الأندلسي

(نموذج لابن زيدون وابن حمديس)

لا شك أن شعراء الأندلس قد تأثروا إلى حد كبير بشعراء المشرق العربي «ولكن هذا التأثير كان في الغالب تأثراً بالمذهب وتعلقاً بالإنجاء، كما كان في أكثر الأحيان تأثر الأوصلاء الواعين ذوي الشخصية المفتحة القوية، التي تضيف إلى ما تتأثر به كثيراً من ذاتها وحنها فتغلب وتنميه»^(١) وعلى ذلك نجد ظاهرة التراسل تأخذ شكلها الكامل في الشعر الأندلسي، ولا يجانبنا الصواب إذا قلنا إنها تعدّ تطوراً طبيعياً لما كانت عليه عند المشاركة، نلمح ذلك في قول ابن زيدون^(٢):

قلدني الرأي الجميل فلانة

حسبني لنؤمني زينة وعراك

وإذا تحدثت الحوادث بالزنا

شزراً إليّ، فقل لها: إنيك^(٣)

فنحن أمام حديث للعيون، لكنها ليست عيون المحبوبة كما

(١) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، د. آ. هـ مكي، دار المعارف، الطبعة العاشرة ١٩٨٦م ص ٢٠٠

(٢) ديوان ابن زيدون، طبعة دار صادر - بيروت ص ١٠٠.

(٣) التواظف النظر، وشزراً أي مؤخر عنها.

قلنا وإنما هي عيونُ حوادثِ الذَّهرِ ومصانعه. فالأبياتُ في مديح أبي الوليد بن جهور صاحبِ فرطية، الذي كان له الفضل على الشاعر. عندما توسط له عند أبيه أبي الحزم جهور - الذي سجن الشاعر - وأخرجه من السجن، وما إن توفى أبو الحزم وتولى ابنه أبو الوليد مقاليد الحكم حتى اتخذ ابن زيدون وزيراً له^(١). فالتراسل هنا في معرض المديح - كما أسلفنا - وهو مرحلة قالية للشخصيص إذ يكون الشخصيص للمادة الأولى لتكوين التراسل، فالعيون التي تحدثُ هنا عيونُ خيالية - عيونُ الذَّهر - وحديثها ليس ودنياً، ولا يحمل لواعج الهوى بين عاشقين - وإنما هو حديثُ التَّهديد والوعيد.

فالتراسل هنا خرج من حيز التعبير عن الذات وما تكابده. إل الحيز الموضوعي الأشمل، ولا نبالغ إذا قلنا إن ذلك يعد تطوراً في استخدام التراسل. ولا يقلل ذلك من قيمة الشعر الوجداني الذاتي. لأن الذاتية لا تنفي أن نفهم على أن العمل الفني تعبير ذاتي خاص، فالمعطيات المادية التي تمثل المؤثر الخارجي لتجربة الشاعر هي في عمومها معطيات موضوعية، تشمل ضمن ما تشمل على وهي المجموع. وهذا يكون المقصود بالذاتية في التجربة الشعرية هو

(١) انظر تفصيل ذلك في: عصر الدولة والإمارات، الأندلس، للدكتور شوقي صيف، القاهرة سنة ١٩٩٤م / ص ٢٨١، ٢٨٢.

إن هذه المعطبات الموضوعية عاينها الشاعر بوجوده الذاتي. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن تعمق الشاعر في ذاته هو كإنسان يعد في الواقع معاشة للإنسان بشكل عام، فهو يعيش الإنسانية كلها في عمومها منذ الأزل^(١)

وليس معنى هذا أن حديث العيون يختلف اختلافاً جذرياً وكان على النمط السابق عند شعراء الأندلس. فالذي لا شك فيه أن حديث العيون في نص مدحي هو الذي جعلها على هذا الشكل فالغرض الشعري ينحكم في لغة النص وصوره. ودلبلنا على ذلك قول ابن زيدون نفسه^(٢)؛

فهمت معنى الهوى من وحي طَرْفك لي.

إن الحوار لمفهوم من الحوار فالواضح هنا أن حديث العيون على نمط الشارقة وإن احتفظ بملاحه الأندلسية. فالشاعر على وعي تام بالظاهرة فطرف المحبوبة يوحى بحديث الهوى، والشاعر خبير بفهم هذا الحديث الشيق الذي ينبعث من خور العين، فالمسألة تعدت الإخبار بالعين أو حديثها إلى الحوار المتبادل بين حبيبين وفهم هذا الحوار. وإذا ما انتقلنا إلى ابن حمديس الضُّفلي نجد حديث العيون عنده

(١) لغة الشعر العربي الحديث. الدكتور السعيد الوردي. دار الثقافة للنسبة ٢٠٠٢م. ص ٥٨.

(٢) ديوان ابن زيدون ص ١٤٧.

في شكل تركيب ودلالي يختلف عن سابقه. يقول متغزل^(١)،
 لا يفتجيب لسائل فكأنه
 طفل، وهل طفل يجيب سؤالاً؟
 ثم سامع بالمعين من الأبي
 قبل بأفواه الذموم وقال
 إنني طرقت بأعين في طريفها
 سخر نخل من العقول عقلاً
 فالملاحظ هنا مزج الشاعر بين ظاهرتين من ظواهر
 الغرسل.

حديث العيون. وسامعها. فالأمر لم يقف عند حديث العين
 فقط إنما تعداه إلى أنها تسمع هذا الحديث. فدموع المحبين لها أفواه
 نتحدث بها. هذا الحديث تسمعه العين. وكان عيون المحبين
 نتاجي نفسها الماء وغرة. فالمسافة تكاد تكون منعدمة بين العين
 ودموعها مما يجعل الحديث هنا وكأنه زفرات تجود بها الدموع ولا
 يسمع هذه الزفرات إلا العيون التي أرسلت الذمع مدلولاً، فهي
 تحمل دلالات الألم والفجعة معاً.
 وابن حمديس يستخدم حديث العيون في حوار مع محبوبته،

(١) ديوان ابن حمديس، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر. بيروت (د ت) ص ٢٨٧.

يحمل الحوار فكرة ربما تكون غير مسبوقة، يقول^(١)،
لا تُشهنيني في الوفاء فأنسي
كشمتُ سرُّك والدموعُ تُذيعُ
نقل الهوى قلبي إلى عيني التي
مثلها تفجز بالهكاه ينشبو ع
أهكيشني فأذعتُ برُّك مُكرها
فغلامُ تُغذِّلني وأنتُ تُذيعُ
والشاعر يرفض اتهام محبوبته له بعدم الوفاء، لأنه أذاع سرُّ الحب
بينهما، ويرزى رخص هذا الاتهام بأن الذي أذاع هذا الخبر الدموع،
فالقلبُ عندما نقل الحب إلى العين لم تحتمل العين ذلك وبكت ومن
تبكون المحبوبة هي التي أذاعت خبر الحب ولبس الشاعر، لأنها
السبب في البكاء وحديث الدموع الذي لا طاقة له به، وربما تكون
عبارة «كشمتُ سرُّك» خير دليل على ذلك، فتشديد التاء في
«كشمتُ» توحي بأن الشاعر حاول قدر طاقته الضعيفة أن يكتنم
سرُّ الهوى، بينما كان السر أقوى من قدرته الواهية، وبهذا التركيب
اللفظي «كشمتُ سرُّك» ندرك دلالة التي تكمن في الصراع بين قوى

^(١) ديوان ابن حمديس ص ٣١٣.

الشاعر الضعيفة على التكنم والهوى الجامع الذي يجعل الدموع
تسيل من العين دعماً عن إرادته وتتكلم بما لا يريد.
ويتخذ ابن حمديس من التشخيص أساساً ومركزاً للنزاع في
قوله^(١)

إذاً مئة لسان الدمع ما تخشما
لم نهيك حتى رأى شيباً له ابتسفا
لا تعجبين لدمع بل وجنته
لاهد للقطر من أروى إذا انسجما
صلت شلنسى فما تأتي فعاتبة

ولا عتاب إذا حبل الهوى انصرما
فالدموع لم نتحدث - كما ألفنا عند المشاركة - وإنما لسانها هو
الذي يذيع ويتكلم. ويكون النزاع بهذا الشكل أثرى في الدلالة.
لأن حديث الدموع ربما يبدأ منذ سبيلها من العين، حتى ولو كان
الدمع قطرات قليلة، بينما التعبير بـ «لسان الدمع» يعطينا دلالة
على غزارة هذه الدموع حتى كأنها أصبحت إنساناً له لسان يتكلم
به، ويشكو آلامه وحرمانه ولواعجه.

(١) نولان ابن حمديس ص ١٧٠.

بالتبادل بين العين والأذن

يُعدُّ التبادل بين العين والأذن من أنماط التراسل القليلة في شعرنا القديم. ولم نظفر إلا على ثلاثة شواهد فقط، والغريب في الأمر أن شاهدين منهما ينمیان إلى العصر الجاهلي المتقدم نسبياً. فالشاهد الأول لعبدالله بن جعدة، في رثاء خالد بن جعفر الكلابي الذي قتل يوم «بطن عاقل» وكان ذلك في بداية الربع الثاني من القرن السادس الميلادي^(١). أما الشاهد الثاني فهو لطفي الغنوي الذي تؤكد المصادر أنه كان أسن من تلميذه أوس بن حجر^(٢). يقول عبدالله بن جعدة في رثاء خالد بن جعفر^(٣):

واغرورقت عيني لما أخبرت

بالجعفري وأصبحت أشبالاً

فلنقتلن بخالد مسروا تكم

ولنجعلن للظالمين نكالاً

فالإخبار هنا للعين ولبس للأذن، فالتبادل هنا واضح وجلي،

لكنني أعتقد أن الشاعر لم يكن على وعي بهذا التبادل، لكنه أراد

(١) انظر خير هذا اليوم في: الأغاني، طبعاً دار الكتب (٩١/١١) والمند المبره طبعاً دار الكتب العلمية بيروت (٧/٦).

(٢) كارل بروكلمان (٩٥/١).

(٣) المند المبره (٨٠١).

ففظ أن يؤكد سبب دموعه التي تنهمر من عينيه وهو القوي الضلْب الذي لا يعرف له الضعف طريقاً، فعيناه لم تسمحجا بنزول الدُمع إلا عندما غلّمت بمقتل خالد بن جعفر سيد هوازن، والدليل على ذلك أن الشاعر تدّرج في مسألة الدموع، إذ أغرورقت عيناه أولاً ثم أسبلت إسبالاً بعد ذلك، فهو شديد مهما كان الخطب ومهما كثرت المصيبة، فبكأوه أولاً كان هادئاً ثم تنامى بعد ذلك شيناً قشياً، وكان الشاعر يفصل بين نفسه البدوية القوية وعينيه الصعيفتين أمام هذا الحدث الجلل، فهو بصور صراعه مع هذه الدموع أولاً، ثم ضعفه أمامها حتى أسبلت إسبالاً، ولعلنا ندرك أن هذا يعظم المصيبة التي حلت بالشاعر عندما قُبل أمامه سيد قومه، فخالد بن جعفر أوّل رجل تجتمع عليه هوازن كلها في الجاهلية^(١)، وقد غيّر ميزان القوى بين قبائل العرب في نجد وأصبحت هوازن تمارس دور السيادة حتى قُتل، فالحادث جلل وخطير، وهذا ما جعل الشاعر يتصل فصلاً تاماً بينه وبين عينيه، فالعين أخبرت بمقتل خالد بن جعفر، ومن ثم كانت الدموع الغزيرة.

(١) الشعر لابن حبيب، ص ٢٥٢، ٢٥٤، ولزهد عن أخبار خالد بن جعفر، انظر كتابه، شعر بني عامر من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي، جمع وتحليل ودراسة، نادي المديّة الموروثة الأديبي ١٩٩٥م، {١١/١} وما بعدها.

أما الشاهد الآخر فهو لطفيل الغنوي يصف بعبء في قوله^(١) :
نظانز، أشباه بزغن تمكذم

إذا ضب في رقصاء غنزا يترجع^(٢)

فالهدر، وهو صوت البعير القوي المدوي، - وهو مسموع -
جعله الشاعر هنا يُضَبُّ، والضَبُّ لا يكون إلا لرلي بالعين، وهي
صورة معاكسة للصورة السابقة عند عبدالله بن جعدة، لأن التبادل
عند الأخير كان بين العين والأذن، أما هنا فالتبادل بين الأذن
والعين، واعتقد أيضاً أن لطفيل الغنوي هو الآخر لم يكن على وعي
نام بهذا النضاد وإنما أراد وصف الصوت بالقوة المدوية.

وفي نهاية القرن الثالث الهجري وبداية القرن الرابع نجد شاهداً
آخر عند ابن دريد^(٣) في قوله^(٤) :

غراء لوجلت الحلوذ شعاعها

للشمس عند طلوعها لم تُشرق

(١) ديوان لطفيل الغنوي، تخليق محمد عبدالنار أحمد، دار الكتب الجديدة، الطبعة الأولى
١٩٦٩م ص ٩.

(٢) بزغن برحص، تكرر فعل لوى، الرقصاء، والهدر تردد الصوت في الحجرة.

(٣) هو محمد بن الحسن بن ذريح الأزدي، كان شاعراً وعالماً بالشعر واللغة والأدب وأساب
الشعر ولد بالصرة سنة ٢٢٢هـ ومات بمعدان سنة ٢٦٠هـ وخلف مصنفات كثيرة، انظر الحب
والحدود والشموم والمشروب (٢١، ٢٢).

(٤) - ص ١١/٢١.

عُصْرٌ عَلَى دُغْصٍ تَبْنَى فَوْقَهُ
 قَمَرٌ تَأْتِي تَحْتَ لَيْلٍ مُطْبِقِ
 لَوْ قِيلَ لِلْعَيْنِ: اخْتَكِمِ لَمْ يَخْشَا
 أَوْ قِيلَ: عَاطِبٌ غَيْرَهَا لَمْ يَنْطِقْ
 فَكَأَنَّمَا مِنْ فَرْجِهَا فِي مُغْرَبِ
 وَكَأَنَّمَا مِنْ وَجْهِهَا فِي مُشْرِقِ
 تَبْدُو فِيهِ تَفْ بِالْعَيُونِ ضِيَاؤُهَا
 الْوَيْلَ حُلْ بِمُنْقَلَبِ لَمْ تُطْبِقِ
 وَتَبْدُو هُنَا مِلَاحَظَةٌ وَهِيَ أَنَّ الشَّاهِدَ هُنَا يَخْتَلِفُ تَعَامًا عَنِ
 شَاهِدِ الْعَصْرِ الْجَاهِلِي السَّابِقِينَ. فَالْعَيْنُ هُنَاكَ تَحُولُ إِلَى أُذُنٍ تَحْرُ
 وَتَسْمَعُ. وَالْمُخْبِرُ بِهِ حَدِيثٌ وَهُوَ مِنْ سَمَاتِ الْأُذُنِ لَا الْعَيْنِ. وَمَنْ تَمَّ
 كَانَ الشَّاهِدَانِ السَّابِقَانِ أَكْثَرُ دَلَالَةً مِنْ شَاهِدِ الْعَصْرِ الْعَبَّاسِيِّ. لِأَنَّ
 الَّذِي يَهْتَفُ هُنَا بِالْعَيُونِ لَيْسَ صَوْتًا وَإِنَّمَا هُوَ ضِيَاءٌ يُرَى بِالْعَيْنِ
 فَالصُّورَةُ هُنَا تَنْتَقِي إِلَى تَشْخِصِ الْعَيْنِ أَكْثَرَ مِنْ انْتِمَائِهَا إِلَى تَبَادُلِ
 الْعَيْنِ بِالْأُذُنِ وَلَوْلَا لَفْظَةُ «يَهْتَفُ» هُنَا لَفَقَدَتِ الصُّورَةُ الْقَرَبَ الْقَلِيلَ
 مِنَ الْفُرَاسِ.

بين الصوت ودلالات التراسل

تُعدُّ الأصواتُ من مدركات حاسة السَّمْع، وهي وسيلة الاتصال بين الناس، فمن طريق الكلام ينفذ النخاطب والتفاهم والحوار. لكن لغة الشعر - على مرِّ العصور - لغة خاصة، تكون الألفاظ فيها أكثر كثافة في الدلالة، إذ تحمل مدلولات مجازية وتصويرية تخرج عن النطاق المألوف لها في غير الشعر.

وقد بحثنا في الشعر الجاهلي عن الأصوات التي خرجت عن نطاق مدركات حاسة السَّمْع إلى غيرها من الحواس فلم نطفر بشيء، إلا أن إحدى الباحثات زعمت في رسالتها للدكتوراه وجود تادل مدركات بين الصوت وغيره من مدركات الحواس الأخرى في الشعر الجاهلي^(١). وقد رأينا أن نورد هذه الشواهد.

لما الشاهد الأول الذي أوردته فهو قول زهير بن أبي سلمى:

تدارككم غيبساً وذُهباً بعد ما

تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم

وقد اعتبرت الباحثة أن «دق العطر» من روائع التراسل التي أبدعها زهير بن أبي سلمى بخياله الفذ، لأن الذي يُدق على أرض الواقع هو طبول الحرب المسموعة لا العطر المشموم. ونحن لا نرى

(١) المحور الثاني عند عبد الشعر، رسالة دكتوراه، زيب نزلة عبدالكريم، كلية دار العلوم ١٩٩٧م، وهذه الشواهد طبع بين صفحتي ٢٧٢ - ٢٧١.

في الشاهد هذا التراسل المزعوم، «دقواء» ليس المقصود بها طول
الحرب المسموعة كما زعمت وإنما المقصود بها وضعوا بينهم عطر
منهم وهو لمجد كثاني عن الحرب واستمرارها، كما أن البيت في
رواية ابن الأنباري يخلو من لفظة «دقواء» واستبدلت بها لفظة
«هقواء»^(١١).

والأمر نفسه نقوله على الشاهد الثاني وهو قول الأعشى:
أُرَانِي وَغَمْرًا مَيْثًا نَقُ مِنْهُمْ
فَلَمْ نَبْقِ إِلَّا أَنْ أَجْرُنْ وَهَكُنَّا
والشاهد الثالث وهو قول طفيل الغنوي:

أَحْذَنُ إِنْ الْحَدِيثَ مِنَ الْغُرَى
وَتَكَلَّأَ عَيْنِي عَيْنَهُ حِينَ يَجْعُ
إِذْ تَرَى الْبَاحِثَةَ أَنَّ الشَّاعِرَ جَعَلَ مِنَ الْحَدِيثِ الْمَسْمُوعِ لَوْنًا مِنْ
أَلْوَانِ الطَّعَامِ الْمَتَذُوقِ الَّذِي يَجِبُ أَنْ يَقْدَمَ لِلضَّيْفَانِ. ونحن نرى
خلاف ذلك، لأن الغزى المراد به الترحيب بالضيف والإحسان إليه
وليس المقصود به الطعام المتذوق^(١٢).

(١١) انظر، شرح القصائد السبع لطفول الخاطبات لابن الأنباري، غنبل عبدالسلام محمد هارون
لجنة المحاسبة، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م، ص ٢٦١.
(١٢) انظر التلخيص، قراء، (١٤٩/١١).

✽ إدراك الحديث بحاسة التلوق

لكن الاستخدام الحقيقي للصوت المتدفق ضمن تبادل مدركات الحواس كان عند أبي ذؤيب الهذلي، وهو من الشعراء المخضرمين (توفي سنة ٢٧هـ) ثم تطور هذا النمط في العصر الأموي عند بعض شعراء الغزل العذري مثل: كُثَير بن عبد الرحمن المعروف بكثير عزة، وجميل بن معمر، وذى الرمة، كما وجد في نموذج عزلي لجريز أيضاً. ولا عجب في ذلك لأن حديث المحبوبة لا يسمعه العاشقون وأذلتهم وحدها. وإنما يستقبلون حديثها بكل حواسهم مجتمعة لا سيما في البيئة العذرية في هذا العصر، الذي تمثل فيه المرأة المتعة الأولى للحسين والعذريين على السواء، ومن ثم نجد الشعراء يصفون صوت عيوبانهم بأنه حلو للذائق، يبرى في دماثهم مباشرة، واعتقد أن الشعراء العذريين الذين استخدموا هذا النمط من الرسائل جاء استخدامهم تعبيراً عن حالة وجدانية، ورغبة في إشباع نفوسهم ممن يحسون، ولقاء هؤلاء الشعراء، بمن نهى نفوسهم كان صعباً، إن لم يكن مستحيلاً في بعض الأحيان، لذلك ظلت رغبتهم في اللقاء قائمة ومستمرة، حتى أن بعضهم، وهو المجنون عندما يأس من لقاء ليلي تمنى أن يرى أحداً رآها في قوله:

ألا ليت عيني قد رأت من رآكم

لعلني أسلو ساعة من هياميا

لذلك عندما يظفر الشاعر بحديث هذه المحبوبة نجدده يستقبله
متذوقاً لا سامعاً، أو بالأحرى متذوقاً أولاً ثم نالتي بعد ذلك بقية
الحواس، وهذا الاستخدام - كما قلنا - لإشباع وإرضاء نفوس
الشعراء، واعتقد لنهم لم يكونوا على وهي قام بهذا الاستخدام. نلمح
ذلك في قول أبي ذؤيب الهذلي^(١):

وإن حديثاً منك لو ثبذليشاً

جنى النحل في إلبان عوذ^(٢) مطافيل

مطافيل^(٣) أبكار حديث نناجها

نشاب بماء مثل ماء المفاصل

غير أن الحديث عند أبي ذؤيب في البيتين السابقين في حالة
عدم، فهو وإن كان عسلاً إلا أن المحبوبة لم تعطه له بعد. وهذا يبرز
براعة الشاعر لأنه لا يصف لنا حديثاً سمعه وإنما يصف لنا حديثاً
ينمناذ وهو في مخيلته هو، وربما فاق الخيال الواقع الملموس لاسيما
في حالات الحب والصيانة.

ونبقى ملاحظة، وهي أولية صورة أبي ذؤيب السابقة، لأننا
لم نظفر قبله عن وصف حديث محبوبته بأنه عسل. غير أن

(١) الحب والمحور والمنعم والشرور (١٥٢:١).

(٢) عوذ: جمع معرود، عذو وهي عذافة إنا وصف.

(٣) المطافيل: جمع معرود الطليل وهي عذافة غني غا صدير.

كعب بن سعد الغنوي قد وصف أخاه في الرثاء بأنه غسل وكان
إقدام من ذؤيب الهذلي وذلك في قوله عن أخيه أبي المغوار:
هو العسل الماذي حُلْمًا ونالاً

وليث إذا نَلَسَ العسلُ غصوباً^(١)

وأتت ليل الأخيلى في العصر الأموي تصف توبة بن الحمير وهي
رثية بأنه غسل أيضاً في قولها:
هو الثوب^(٢)، بل أرى^(٣) الخلالا شبيهه

بدرمقة^(٤) من خرميسان قرقف^(٥)

ويبقى لأبي ذؤيب سبقه في وصف الصوت بأنه غسل في تبادل لم
يظفر به عند كعب بن سعد أو ليلي أو غيرهما.
وفي العصر الأموي نجد هذا الملمح عند كثير في قوله^(٦):

نجدُ لك القول الخلي وتمتطي

إليك بنات الضيعري وشدقم

(١) شعر كعب بن سعد السري، جمع وغنيل ودراسة، الدكتور عبدالرحمن محمد الوصفى، دار
الوفاء للطباعة الأولى، ١٩٨١هـ/١٩٦٨م، ص ٥٦.

(٢) الدوب، العسل عامة، ونذل، ما في أبيات النحل من العسل خاصة.

(٣) الأري، العسل.

(٤) القديانة، فارس مغرب بمعنى الزنايا.

(٥) القرقف، القصر.

(٦) ديوان كبير عزة، جمع وشرحه الدكتور / إحسان عيسى، دار الفتاة، بيروت، ١٣٩١هـ/١٩٧١م،
ص ٤٧.

والتراسل هنا له وجهان، الأول على اعتبار أن الحلي من الخلاوة التي هي ضد المرارة، وعلى ذلك يكون القول المسموع - وهو من مدركات حاسة السمع - مُتَذَوِّقاً خَلَواً ومن ثم يكون من مدركات حاسة التذوق.

والوجه الآخر عندما تكون الحلي مشتقة من الحلي الملبوس، فكان القول محلّ بالجوهر، وهو عندئذ يكون من مدركات حاسة البصر غير أننا نميل إلى التفسير الأول.

وفي لسان العرب ورد بيتٌ لذّي الرمة على هذا النمط وهو قوله^(١)،

فلما نحلي فزعها القاع نسفه

وبان فيه، وسط الأشياء، أنغلالها^(٢)

والتراسل في البيت واضح وجليّ، فبدلاً من أن تسمع الأذن الصوت تتذوقه، ولا يخفى علينا جمال التعبير هنا، فالصوت ثابت، والذي تحوّل هو الأداة المستقبل للصوت - الأذن - فبدلاً من سماعها الصوت تذوقته خلواته، وهذا من أنماط التراسل المركبة - إن جاز لنا التعبير - التي لا تُقْبَدُ الصوت سمته التراسلي الجديد -

(١) الكافي، جلاء، (٣٠٨/٣).

(٢) قال صاحب اللسان في معنى البيت: يعني أن الصائد في الفترة إذا سمع وطأ الحية، فعلم له وحلها فرح به وغلّ سمته ذلك، اللسان، جلاء، (٣٠٨/٣).

الحلاوة - مع استبدال الحاسة المستقبلية - الأذن - بخواص حاسة
أخرى - وهي الفم الذي يثدق.

وبالبحث عن هذا البيت في ديوان ذي الرمة وجدناه برواية^(١)،
للسامع مجئاً فزجها الساع ضممة

وحال له وسط الأشاء انفلاها

والبيت بهذه الرواية يتحول فيه الصوت من حالة الثدوق إلى
حالة الرؤية «تجئ» ويكون إدراكه بالبصر، ورواية الديوان هي التي
نظمنا إليها وربما لحق برواية اللسان التصحيف.

ومن أبرز شواهد هذا النمط وأكثرها جمالاً نجده عند ذي الرمة
أيضاً، الذي يجعل طعم حديث المحبوبة كطعم الشهد^(٢)،
أولئك آجال الفتى إن أزدنه

بقتل وأسباب السقام الملام

بقارن حتى يطمع التابع الهوى

وتهشراً أحناء القلوب الخواص

حينئذ كعظم الشهد خلوصه

وأعجازة الخطبان دون الحارم

(١) ديوان ذي الرمة، تحقيق: د. واضح الصمد، دار الجبل، بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٧هـ/١٩٩٧م
(١٧٧/١).

(٢) الحب والعروب والمضموم والمثروب (١٦٠/١).

وأهم ما يميز الصورة هنا الحركة التي تعبر عن شدة الوجد
فالقلب ينتزج جوانبه كما أن الحديث الذي له طعم الشهد له صدر
وأعجاز، فقد نجح الشاعر في تجسيد المعنويات وجعلها محسوسات
نراها ونحسها، وهذه الحركة تعبر عن مكنون الشاعر الذي يغلي
بداخله شوقاً إلى المحبوبة ككل، وليس إلى حديثها وحده.

ولعل في حركة الحديث هنا، وجمال صدره وعجزه ما يكون
معادلاً للمحبة ككل أثناء حركتها وجمالها الجسدي الذي

جود.

ويكرر ذو الرمة هذا النمط بعينه في موضع آخر فبقول^(١):

وبيضاً تهادى بالغشني كأنها

غمام الثرنا الرائح المثلل

خدا لا قذفن السور منهن واليزي

على ناعم اليزدي بل هن أخذل

نواعم زخصات كأن حديثها

جنى الشهد في ماء الصفا مثلل

رفاق الحواشي مثلذات صدورها

وأعجازها عما بها اللهو خذل

(١) اللعب والحب والشموم والثروب (٢٧١/١).

أولئك لا يوفين شيئاً وعدته
وعنه لا يصحو الثوي المثل
فالحديث والشهد والصدور والأعجاز هي نفسها مفردات المثال
السابق.

ويتحول ذو الرمة من الشهد إلى العسل المصفى^(١).
ولمّا تلافينا جزئ من غبوننا
ذمّوع كففنا غزبها بالأصابع
ونلنا سقاطاً من حديث كانه

جنى النحل ممزوجاً بماء الوقائع
فنبّة الاستخدام هنا واضحة، لأنّ الشاعر نجح في جعل
حديث محبوبه عسلاً وفي الوقت ذاته شعرنا معه بمدى حرمانه من
هذا العسل المصفى الذي تتوق نفسه إليه.

ونلمح أيضاً هذا النمط التراسلي عند جرير في قوله^(٢)؛
ولقد زمنيّك يوم رخن بأعين
ينظرن من خلل الخدود سواج
وبمنطقي شغف الفؤاد كانه

عسل يجذّن به بغير مزاج

(١) الحب والعبود والمشموم والمشروب (١٥١/١).

(٢) الحب والعبود والمشموم والمشروب (١٦٠/١).

إِنَّ الْغُرَابَ بِمَا كَرِهْتَ لَمَوْلَعٌ
بَنَى الْأَحِبَّةَ دَائِمَ التَّشْحَاجِ

لَيْتَ الْغُرَابَ غَدَاةً يَنْعَمُ بِالنَّوَى
كَانَ الْغُرَابُ مُقْطَعِ الْأَوْدَاجِ

فحديث المحبوبة هنا هو عملٌ يُذاق، ولقد أجاد جرير في رسم صورته بأن جعل الغراب معادلاً للفراق، والغراب عند العرب نذير شؤم، وكانت العرب تطير منه. وهو هنا قاطع للحديث وهادم له وكأنه السبب في عدم استمرارية تذوق جرير العسل الذي يخرج من شفتي محبوبته في صورة حديث.

ويظهر الصوت بملح آخر عند جميل بن معمر في قوله^(١).

يَكْذِبُ أَقْوَالَ الْوَشَاةِ ضِدْوُهَا
وَيَزِدُّ أَشْكَاءَ فِي هَوَانِ قَعِيدِهَا
أَنَازَعُ مَنْ لَا اسْتَبْلَدَ حَدِيثَهُ

وَيَجْتَازُهَا طَرْقِي كَأَنَّ لَا أُرِيدُهَا
نَجْدُ لَكِ الْفُؤُولِ الْخَلِيٍّ وَنَمِطُطِي

إِلَيْكَ بَنَاتِ الطُّنَيْغَرِيِّ وَشَذَقِمِ
وَمَعَ أَنْ جَمِيلاً تَحْدُثُ هُنَا عَنِ الْحَدِيثِ الَّذِي لَا يَسْتَلْزِمُهُ، فَإِنَّهُ

(١) اللعب والحدوث والشوم والمشروب (١/٦٨).

أوضح بغير جلاء أن حديثاً آخر يستلذه، فالحديث خرج عن
مأخذه الطبيعي فهو لا يُسمع بالأذن بقدر ما يتذوق بالشم.

وفي العصر العباسي يصل نذوق الحديث مداه من الناحية الفنية
وذلك انعكاس لحياة الخوف التي عاشها شعراء الغزل مثل بشار بن
برد، وأبي نواس، وسلم الخاسر وغيرهم^(١).

فقد ارتبط حديث المحبوبة بالخمر عند بشار، نرى ذلك في
قوله^(٢):

نُذِشْتُ الْمَرْازِفُ ضُباً

نُطِّلُ الْغَنِي الْهَوَى مِنْ كُلِّ مَبَابٍ^(٣)

وعفدي بالفراع وأم بكر

ثقال الرذف طيبة الرضاب^(٤)

نصورة نحار الطرف فيها

كأن حديثها سُكَّرَ الشَّرَابُ^(٥)

فالشاعر يتذكر محبوبته التي بَعْدَتْ عنه، ويتذكر كذلك حديثها

الممتع كالشراب المسكر.

(١) خطر أثر الخوف والمجون والخمر على شعراء العصر العباسي في، العصر العباسي الأول للدكتور
شوقي ضيف، الطبعة الثالثة عشرة، دار المعارف ١٩٩٣م ص ٦٧ وما بعدها.

(٢) ديوان بشار ص ١١٠.

(٣) شط المرار، بعد، الطيب - العاشق.

(٤) الفراع، موصع، وأم بكر كنية، الرهاب، محبته.

(٥) النصورة، كاملة الحسن.

والنزاسلُ هُنا يكثرُ في تفوق الشاعر حديث محبوبته . لكن
 الدلالة تنعدي ذلك بكثير ، لأن الشاعر أعطانا أثر حديث المحبوبة
 عليه . إذ نقله - حديثها - من الحالة العادية إلى حالة من النشوى
 والحلم كذلك التي تولدها الخمرُ في شاربها .
 والأمر نفسه نلمحه في قوله ^(١) ،

أذكرتُ نفسي عشيةً الأحد
 من زانر ضاذني ولم يصد
 أحور عيسى لنا خباتله
 بالحنن لا بالرقى ولا العقد
 فبت أنكي من خب جارب
 لم تجزني نائلاً ولم تك
 إلا حديثاً كالخمر لذته

تكون ضكرافي الروح والجسد
 فالشاعر لم يجد حلاوة تعادل حلاوة الخمر إلا حديث محبوبته .
 والمحبوبة هنا جمال خالص وحسن مطلق . لم ينل الشاعر من هذا
 الجمال وذاك الحسن شيئاً إلا حديثها الذي يترك في نفسه أثراً كاثراً
 الخمر اللذيذة في الروح والجسد ، وقد برع شاعرنا في ذلك لأنه لم

(١) ديوان مثنى ص ٢٨٠ .

يقف بنا عند جمال الحديث ولذته فقط مل جعله جزءاً من جمال
المحبوبة الذي يُدرك ولا يُنال.

ولا يختلف الأمر كثيراً في قوله^(١)،

من فحاشة ضب الجمال غلبها

ففي حديث كَلْدَةُ النُّسْوانِ

فالشاعر لم يُصرِّح بالخمير لفظاً، لكنها لم تغيب مطلقاً عن الدلالة،

وحديث المحبوبة هنا لبس كَلْدَةُ الخمر أو سُكر الشراب - كما في

المثالب السابقين - إنما هو يترك أثراً معادلاً للذة النُّسْوان من

السُّكر، وإذا نظرنا إلى الشواهد السابقة عند بشار نجدنا جميعاً قد

اعتمدت على التشبيه «كأن حديثها سُكر الشراب» وإلا حديثاً

كالخمر لذنه» وفي حديث كَلْدَةُ النُّسْوان «واعتقد أن ذلك يعود إلى

طبيعة بشار الضريع الذي يريد أن يضع نفسه مع المبصرين الذين

يقارنون الأشياء بعضها ببعض، لذا نجد التشبيه أكثر الصور

البيانية ذيوغاً في ديوان بشار، فالتشبيه هنا ينتمي إلى بشار بن برد

قدر انتمائه للصياغة الفنية. ومع أن التشبيه هو أكثر الصور

البيانية ذيوغاً في شعرنا القديم، إلا أنه عند بشار، وفي الأمثلة

السابقة محدداً - لم يكن تشبيهاً تقليدياً كما ألفنا، لأن بشاراً لم

يقف عند حدود التوافق بين المشبه والمشبه به، وإنما وجدناه

(١) ديوان بشار ص ٦٦٦.

يتعمل بحديث المحبوبة، وينجد منه ويندوقه كانه الخمر، فلم
 نشعر بالتعسف أو الافتعال بين طرفي التشبيه.
 والأمر لم يكن مستتراً عند سلم الخاسر، فالربط بين صوت
 المحبوبة والخمر واضح وجلي في قوله^(١)،
 ظلملنا نشاوى عند أم محمد
 بسؤم ولم نشرب شرابنا ولا خمرنا
 إذ صمتت عنا ضجرتنا مصمتها

وإن نطقنا حاجتنا لألبابنا سكرنا
 فقد حرص سلم الخاسر على تأكيد النشوى مع نفي شرب الخمر
 أو أي مسكرات أخرى، وإن السكر الذي يدب في أوصالهم جميعاً
 ينتج عن صوتها وحلاوته ويأتي لنا أبو الفضل بن طاهر بهذا السطو
 التراسلي مع أنماط أخرى تتداخل جميعاً لتعطينا في النهاية الدلالة
 الحمالية للحديث الذي يسكر من بسمة^(٢)،
 لها مزاج ولها كلام

كجواهر ألف نظام
 يسكرنا كائنه فدام
 له بقلب المصطفى ضرام

(١) الحب والمحب والمسوم والمشروب (١٥٥/١).

(٢) الحب والمحب والمسوم والمشروب (١٧٢/١).

فهو حلالٌ غُلبَ حرامٌ

بشفي سقامنا ومو السقام
فالحديث هنا مثل الجواهر، في صورته الأولى، وهو تحولٌ من
المسموع إلى المرأى، ثم يطور الشاعر هذه الصورة فيحول المرأى إلى
مُذاقٍ، وهذا المرأى هو المسموع أصلاً وهذا التداخل بين الحواس
أثرى الصورة الكلية، فحديث المحبوبة حلوا المذاق جميل الشكل،
واعتقد أن الشاعر كان يوده لو استنطاع أن يأتي بجميع الحواس هنا،
لأنه بساطة يتحدث عن صوت المحبوبة الذي يختلف عن أصوات
البشر حياً شكلاً ومذاقاً وغير ذلك.

وإذا كان بشار وسلم الخاسر قد ركزاً على صوت المحبوبة في
النزاع فإن أبا نواس اهتم بصوت الغلمان مُتَعَزِلاً. نلمح ذلك في
قوله^(١):

وظبني خلوب اللفظ، حلوا كلامه

مُقبِلُهُ سهلٌ وجانبُهُ وعُرُ
فأبو نواس يندوق حديث الغلام الساقى في الحانة قبل أن
يسمعه، ولعل براعة أبي نواس هنا تكمن في أن الصفات التي أثنى
للغلام هنا لا تختلف عن الغزل بالأنثى إذ وصفه الشاعر بأنه ظبيٌّ
جميلُ اللفظ حلوا الكلام.

(١) ديوان أبي نواس ص ١٧٧.

وأبو نواس مولع بصوت الغلمان ولع بشار من برد بصوت محبوبته
«عبدة، فأبو نواس يطرب لصوت الغلمان ويتذوقه، فما هو الخمار
الذي ذهب إلى حائته ومعه مجموعة من أصحابه يقول فيه^(١)،
ومر أمام القوم فسحب ذيلته

يجاذب منه الرذاف في مشيه الخضر
فقلت له، ما الاسم حبيبت؟ قال لي،

ذغاني أبي سبابا ولقييني شمرأ
فكذنا جميعاً من حلاوة لفظه

نجن، ولم نستطع لمنطقه صرا
فاللفظ المسموع أصبح متذوقاً، ليس من الشاعر وحده بل من
المجموعة المضاحية له أيضاً.

وهذا للملمح عند أبي نواس وقفاً على صوت الغلمان، إذ
نراد خاصاً بأننى في قوله^(٢)،

ولقد دخلت على الكواعب حنراً،

فلقيني بتهنئتي، وتقبل^(٣)

(١) ديوان أبي نواس ص ١٨٥.

(٢) السابق ص ٢٠٨.

(٣) الكواعب المولوي اللواتي يهتن أنثاؤهن. حنراً حاسرات. تقبل بريق الوجه وتلاؤء
مرحاً وشرأ.

فأصبت من طرف الحديث لئلا

وأصبتها منسى. ولما أجهل
فالشاعر عندما دخل على الفتيات الكواعب. ومن حاسرات
الوجه لغيره بفرح وبشر. وتحدثن معه حديثاً تلذذه شاعرنا. فهو لم
بسمع حديثهن بأذنه - كما هي العادة - وإنما تذوقه بضمه ووجد
له لذّة.

ومن أبرز الصفات شيوعاً بين الشعراء العاشقين ربط حديث
المحوبة بالعدل خلاوذاً. فلمح ذلك عند الحكم بن ريمان الكلبي
في قوله^(١):

يا أظيب الناس إن ما زختها عللاً

وأحسن الناس إن جاذلتها جدلاً

كأنما عسل رُجمان منطبقها

إن كان زجج كلامٍ نُشِبَ العسل

ومع أن الصورة هنا مباشرة إلا أنها لم تخرج عن دلالة البيتين، ولم
نشعر بغريبتهما ضمن النسيج العام، فالمحبة جميلة عند المزاح.
وكذلك عندما يجادلها الشاعر. والجدل يخرج هنا عن مدلوله العادي
إلى مدلول آخر. فهو يخترع الجدل اختراعاً لا للجدل نفسه ولكن

(١) الحب والحروب والمشموم والمشروب (١٥٠/١).

لكي يسمع حديثها ويستلذ به فهو كالعسل ومن ثم نجد تشبيه
الصوت بأنه عسل^١ أتى كنمو طبيعي في وصف محاسن المحبوبة.
وعندما نصل إلى البحري، نجد ملمحاً مغايراً، وأداءً مختلفاً، لما
سبق، يقول^٢:

لسانك أحلى من جني النحل موعداً
وتحملك بالمعروف أضيق من قفل
ثمنى الذي باتيك حتى إذا أنشهى

إلى أمم ناولته طرف الحبل
فاللسان بذاته ليس خلواً ولكن الخلو هو الكلام الذي يخرج
منه، وبراعة شاعرنا أنه أتى بالطرف الثاني من التراسل «جني
النحل»، صورة مباشرة وربما تقليدية إلا أننا لم نشعر بهذه
التقليدية ونلك المباشرة وذلك يعود إلى التعبير المجازي وأفعال
التفصيل «لسانك أحلى» وأفعال التفضيل له دلالة التي جعلت
كلامه يمنع بحلاوة لا تعادلها حلاوة أخرى.

والنمط المغاير هنا أن الشاعر خرج عن خيز الذات الصيق
المحدود وحديث المحبوبة إلى العالم الإنساني الأشمل ليعطينا
المفارقة بين القول المعسول والفعل المفقود.

(١) ديوان البحري (١٩٤٦).

وهذا المعنى هو ما عبّر عنه صالح بن عبد القدوس في قوله^(١)،
لا خير في وذا امرئ؛ مُتملّق

خُلّو اللسان وقلبه يتلهّب
يخطبك من طرف اللسان حلاوة

ونروغ مثك كما يروغ الشعنب
والصورة هنا تقوم على المفارقة بين القول الذي يتذوّقه السامع،
والقلب الذي يتلهّب حقداً وكراهية.

ومن خلال هذه المفارقة نشعر بالفصام الذي يعصل بين القلب
واللسان.

ويحمد للشاعرين - البحثري وابن عبد القدوس - أنهما تناولا
مرضاً اجتماعياً ألا وهو النفاق وعدم الصدق مع النفس والغير. لذا
نجد تطور "تتراسل من الأنماط الغزلية إلى هذه الموضوعات التي
تقرب كثيراً من الحكمة.

وإذا كان إدراكُ الحديث بحاسة التذوق أمراً طبيعياً لدى
المحبين، فإن ابن الرومي يعطينا صورة معاكسة لما أوردناه، فهو
يتذوق الصمت مُثلّذاً به، يقول في هجاء أبي سفيان المغني^(٢).

١١ ديوان صالح بن عبد القدوس، تحقيق عبد الله الخطيب، الطبعة الأولى، دار مشروبات الصغرى
بغداد ١٩٦٧م ص ١٢٥، كـ مسائل للإمام علي رضي الله عنه، في ديوانه ص ١٩ جمع بهم ورواه
دار الكتب العلمية بيروت ٢٠٠٥، ص ٢٠٠.
٢١ ديوان ابن الرومي (١٩٩١/٦).

ساذقتُ شيئاً ولستُ ذائقةً
 أوثق من ضمتي على القمر
 نرتاح بمنه إلى الأذان كما
 يرتاح ذو فاقة إلى علم
 نبتذو بصوتهم سائمة
 تبارك الله بشاري النسم

لقد تعودنا أن نرى الشعراء يتذوقون صوت المحبوبة هيئتها
 وحبها، لكن الصوت القبيح يكون منفراً لاسيما إذا كان يصدر من
 مغرٍ. وابن الرومي يعكس لنا ذلك في نسيج قصي عن بالدلالة. فلو
 أنه وصف قبح الصوت، وعدد مظاهر القبح فيه لظن القارئ أو
 السامع أن هناك جوانب مُشرقة في صوت المغني لم يقف عليها
 الشاعر. لكن ابن الرومي عندما يجعل صمت المغني حُلماً ونعمة
 كبرى هطلت عليه وعلى السامعين فإننا ندرك على الفور الصورة
 المقابلة وهي غاية قبح صوت ذلك المغني، دون أن يسرد لنا الشاعر
 ملامح هذا القبح.

★ إدراك الحديث بحاسة الشم

يُعَدُّ إدراك الحديث بحاسة الشم قليلاً إذا قيس بغيره من أنماط التراسل. فالذي درج عليه الشعراء وصف الحديث بأنه حُلُوٌّ أمّا أن يكون الحديث عبقاً أو كالملك، أو غيره فنراه قليلاً، وأول ما يقابلنا في هذا النمط قول البحري^(١) :

ومفأك عبق الكلام كأنما

نفضي إليك بلفظ فيه النرجس

ركبت إليك منانة ذهبية

ضفراء تُمزج بالظلام فتنبس

والكلام له عبق خاص. تتلقاه الأنف فتسر، والألفاظ صيغت

من النرجس ولبس من الكلام. إننا أمام حالة نفسية وشعورية

مُعَبَّنة تستقبل الكلام واللفظ استقبلاً خاصاً. هذا الاستقبال

يعتمد على تجسيد المعنويات وإعطائها شكلاً جديداً يختلف عن

شكلها الطبيعي المألوف. ولعلنا نلاحظ أن التراسل هنا لم يكن وفقاً

على الشم - عبق الكلام - وإنما تعداد إلى حاسة البصر مع الشم

أيضاً لأن النرجس يشم ويرى.

(١) ديوان البحري (١٣١/٦).

وفرب من ذلك قول ابن المعتز^(١)
 يا أي خبيب كنت أعده
 لي وأصلا. فازور جانيه
 غبق الكلام بمسكة نفتح
 من فيه نرضي من نغانيه

فالمرسل هنا قريب من حيث اللفظ من أبيات البحري السابقة
 إلا أن ابن المعتز لم يقف عند الرصد الخارجي للصوت - مثلما فعل
 البحري - ولم يقنع بأن يكون كلام المحبوبة عبثا فيه راتحة
 المسك. لكنه تخطى ذلك إلى الإحساس بملاحة الكلام من قمها.
 وبالرغم من ازورارها عنه إلا أنه يضعف عندما يقف أمامها فعاتبا
 ويقبل منها كل ما تقوله، بل ويرضى به وهذا الضعف ليس
 مصدره الجمال الكلي للمحبة، وإلا كانت الصورة تقليدية لا
 روح فيها، وإنما مصدر الضعف يكمن في كلامها، فابن المعتز يقدم
 الجمال الجزئي هنا - الكلام - عن الجمال الكلي للمحبة.
 وفي شعر ابن حمديس نجد شاهداً واحداً على هذا النمط، وهو
 مغاير لما سبق، فالكلام ليس كلام المحبة، وإنما في معرض المدح،
 يقول ابن حمديس في مدح الأمير علي بن مجيب بن تصبم بن المعز^(٢) :

(١) ديوان ابن المعتز ص ٥٥.

(٢) ديوان ابن حمديس ص ١٠٢.

وقد الخروز على الشفوس بشفوها
 وتمايلت طرباً بشا الأقداح
 وكأنا ذكر ابن يحيى بنفنا
 منك تطوع عزفة النفاح
 ملك رعى الدنيا رعاية حازم

وأظن دبن الله منه جناح
 ومع أن ابن حمديس شاعر مطبوع وصانع ماهر إلا أن التراسل
 هنا يفنّد الحاذبة ومن ثمّ يعتقد كثيراً من جماله الدلالي الذي يؤثر في
 السامع أو القارئ وذلك يعود إلى الغرض الذي صبغ فيه النمط
 التراسلي، فالغزل يكون - غالباً - ناتجاً عن عاطفة صادقة وحبّ
 جهاش، وقلب يذرف حباً وشوقاً، بينما المديح يعتقد في معظمه
 نبرة الصدق، لا سيما إذا كان في مدح أمير كعلي بن يحيى، والنمط
 التراسلي نفسه - ذكر الأمير منك - فيه من النعسف ما لا يخفى
 على أحد.

أما ابن زبدون الشاعر العاشق فإنّه يشرب من حديث محبوبه
 مرة بعد مرة حتى يرتوى، يقول^(١)؛
 إذا هو أشقى الساسمين بكفه

أخذت الشجوخ الزهر من راحة البلر

(١) ديوان ابن زبدون ص ٢٨.

ب خلق عذب وخلق مُحسِن
 وظرفي كعزف الطيب أو نشوة الخمر
 يُعلّق لُفجى من خديته ثلثة،
 كمثل المنى والوصل في عُقب الهجر^(١)

ولا يخفى علينا هنا أنّ إدراك الحديث بحاسة التذوق قد اكتحل
 عند ابن زيدون، فالشاعر لم يقل إنّ الحديث لذيق فقط، بل أتت
 اللذة نالمة للشرب مرة بعد مرة، ومن ثمّ يُعد هذا التراسل إضافة
 عمودة من ابن زيدون.

كما أن هذا التراسل، اخنفت فيه الضنعة وأتى مُحكما ضمن
 دلالة الببت الكلية، فالارتواء من الشراب اللذيذ أتى مقابلاً للوصل
 بعد الهجر، وكان فراق المحبوبة يُعادل حالة انقطاع، والوصل منها
 هو ذلك الارتواء الذي تلذه نفسه ويطيب له قلبه.

^(١) القلّ والقلل، الشرقة الثالثة، ولعل، فُشِرَتْ بعد الشرب صباحا، اللسان، عطل، (١٣٦٥/٩).

* إدراك الحديث بحاسة البصر

بذات بؤادر هذا النمط - فيما نعلم - عند ذي الرُّمة في العصر
الأموي في قوله^(١) :

إنَّما^(٢) كانَّ البسك أو نُوز خنوة^(٣)

بضمها^(٤) مرجوع عليها البشامها

كانَّ على فيها تلالؤ مُزنة

وميضاً إذا زان الحديث ابتسامها

ومن خلال توحيد الابتسامة والحديث، وتجسيد الحديث
المسموع على أنه بزين الابتسامة فيجعلها مثل البرق، يتضح أن
الحديث تحوّل إلى مرآي. إلّا أننا نجد قلقاً بين شطري البيت،
والبرق عادة يصحبه رعدٌ وهذا لا يتناسب مع رقة الابتسامة وجمال
الحديث في الشطر الثاني.

وفي العصر العباسي نجد هذا الملمح قد وصل إلى حالة من
التضج التام. إذ كان الشعراء في هذا العصر - على ما نعتقد - على
وعي بهذه الظاهرة، واستخدموها ببراعة وفنية أداء، فهذا بشار بن
برد يقول^(٥) :

(١) الحب والمحور والمنوم والشروب (١٣٥/١).

(٢) الأما: بطيئة الفهم.

(٣) الخوة: نبت طيب الريح.

(٤) البشام: مسيل الماء القوي.

(٥) ديوان بشار ص ٥٥٩.

وإنما لجبري بهننا حين نلتقي
حديث له وشي كوشي المطاري^(١)
فالحديث بين بشار وعيوبه ليس حديثاً عادياً يُدرك بحاسة
السمع - الأذن - إنما يُرى بالعين مثلما يرى الثوب الملوّن.
ومن دواعي الجمال هنا أن التراسل لم يأت مبتوراً عن السياق
الدلالي للآيات بل أتى مُتفقاً للجمال الناشئ عن التشخيص
«حريان الحديث».

وفي ملمح آخر نجد بشاراً يلجأ إلى التراسل المجسد في قوله^(٢):
وصفراء مثل الخيزرانة لم تعش

بنؤس ولم تتركب مطيئة راع^(٣)
جري اللؤلؤ المكثون فوق لسانها

لزوآدها من مزهر ومبراع
فهذه المرأة لم تر نؤساً في حبانها، بل عاشت مُنعمَةً في الحضر
بعيداً عن البادية، هذه الحياة المُنعمّة جعلت حديثها لؤلؤاً، وبراعة
شاعرها تكمن في أدوائه التعبيرية، فلم يشأ الشاعر تشبيه صوت
المغنية باللؤلؤ، وإنما كان تشبيهاً عادياً، وإنما صرح بأن اللؤلؤ هو

(١) الوشي: نقش الثوب ونظيره، والطارف: جمع الطرف، وهو نوع من الثياب.

(٢) ديوان شعر ص ٥٥٢.

(٣) صفراء: اسم الفئدة أو صفة لها.

الذي يجري فوق لسانها. وقد مرع شاعرنا أيضاً في نقل الحديث
 والمعنوي من مدركات حاسة السمع إلى لؤلؤ مادي يدرك بالبصر.
 ونرى في شعر بشار ملمحاً آخر لإدراك الحديث بحاسة البصر في
 قوله منغزلاً^(١١).

لَمْ تَرَ لَيْسَاءَ مِنْ بَنِي «جُشَم»

مَا أَحْسَنَ الْعَيْنَ وَالْخُلْثَيْنِ وَالشَّاهِ

ثَرِيكَ فِي الْقَوْلِ جُشَانَا وَإِنْ ضَحِكْتَ

أَرْتِكَ مِنْ شَعْرَهَا الْمُثْلُوجِ جُشَانَا^(١٢)

وسر الجمال هنا الانسجام النفسي بين طرفي التراسل - قول
 المحبوبة. وقطرات الندى - فكلام المحبوبة تُحِبُّ إلى النفس.
 وريح الصدر من لواعج الحرمان والام الجوى. وقطرات الندى -
 هي الأخرى - تريح النظر والنفس معاً. إضافة إلى دلالات الرقة
 واللين والخفة والجمال. وهي دلالات تعود بالطبع إلى صَوْتِ
 المحبوبة الطرف الأصلي في التراسل.

وإدراك الحديث بحاسة البصر عند بشار يأخذ شكلاً أكثر جمالاً.
 ولوناً جديداً لم نلاحظه في أنماط التراسل الأخرى في قوله^(١٣):

(١١) ديوان بشار ص ٨٦.

(١٢) الجُشَم، النَّدَى قُثْبٌ بِالطَّر.

(١٣) ديوان بشار ص ٤٥٠.

ذهب الفؤاد إلى غيبوبة بعدما
أثرت^(١) مالمسة وقل خبير

ولقد أبصرت غلبي وقد يرى
نضجي فيعرف قضنة ويحسور

لمن خلال المفارقة بين الشاعر وقلبه ندرك جمال التراسل.
فالشاعر يريد الابتعاد عن محبوبته وعجيبته، لأنها سبب العناء والألم.
فهو يجئها ولا يستطيع الوصول إليها. غير أن قلب الشاعر لا
يطاوعه. فمازال منعقاً بهواها. والشاعر ينصح قلبه ويجد في
النصح له دون جدوى. ومن خلال هذه المفارقة بنوئذ التراسل -
رؤية النصح - الذي يؤدي دوراً دلاليّاً رائعاً. فالنصيحة - عادة -
تكون همساً مسنوعاً. ولا تصبح جهرأ ومرتباً إلا عندما نلغ
النصيحة درجة معينة من التكرار والإلحاح من الناصح. هذه
الدرجة يتم عندها إقناع سامع النصيحة بها.

لكن بشاراً بفتنة عالية يجعل القلب معانداً وخصماً. لأن
النصيحة لئن شافية له من الحب وربما لا يستطيع تحمّل
ثقلاتها.

وثمة ملاحظة نجد الإشارة إليها. وهي المفارقة بين المرء وقلبه

(١) أثرت. تركت الزا.

- فيما أعلم - تُعدّ غير مسبوقه قبل بشار بن برد. وقد استخدمها
بعد ذلك أبو الطيب المتنبي استخدمها رانعا مُحاطبا قلبه الذي
مازالت يُحبُّ سيف الدولة الحمداني رغم أنه أكرهه على الرحيل
من حلب في قوله^(١١)،

كفَى بِكَ ذَاةً أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَانِيَا

وَحَسْبُ الْمَنَاسِيَا أَنْ يَكُنْ أَمَانِيَا

تَنْثِيثُهَا لِمَا ثَمَّنِيَتْ أَنْ تَرَى

ضَبِيقًا فَاعِيَا أَوْ غَدَاً مُدَاجِيَا

حَبِيْبِكَ قَلْبِي قَبْلَ حُبِّكَ مِنْ نَائِي

وَقَدْ كَانَ غَدَاً فَكُنْ لِي وَافِيَا

وَأَغْلَمْ أَنَّ الْبَيْنَ يُشْكِيكَ نَغْدَةً

فَلَسَنْتَ قُوَادِي إِنْ رَأَيْتُكَ شَاكِِيَا

وإذا كان بشار بن برد له فَضْلُ السِّبْقِ على أبي الطيب المتنبي

فإن جودة الصياغة، ووضوح المفارقة وعمق الدلالة لا تخطئها العينُ

عند أبي الطيب.

(١١) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، لأنّ العلّاء المعري، تحقيق الدكتور عبد الجيد ديب، دار
العارضة للتحقيق، الطبعة الثالثة ١٤١٣هـ/١٩٩٢م (١٧/٤).

وقد اعتمد بشار على محمد الحديث وجعله في صورة مرئية
واضحة في قوله^(١١):

وحوزاء المدامح من معد
كان حديثها ثمر الجنان

إذا قامت لشبختها ثلثت

كان عظامها من خميردان

فالحديث المسموع أصبح ثمرا، وربما يعود جمال التراسل هنا إلى
أنه لا ينفصل عن الدلالة الكلية في البين، فالشاعر عمد إلى إظهار
ملامح الجمال في محبوبته، إذ جمعت بين جمال الجسم والعين
وحلاوة الحديث، ونقول حلاوة الحديث لأنه بالرغم من نصيفتنا لـ
ثمر الجنان، بأنه تحول من المسموع إلى المرأى إلا أن هذا المرأى
بملك في ذاته ملمحين. ملمح الشكل الذي يرى وملمح الطعم.
حتى وإن لم يصرح الشاعر به فهو موجود بالفعل ضمن دلالة
الألفاظ. والصورة نفسها يكررها بشار في موضع آخر، لكنها تكون
أكثر روعة وجمالا، يقول^(١٢):

وكان زجج حديثها

قطع الرياض كمين زهرا

(١١) اللعب والحروب والمسموم والمشروب (١١/٢).

(١٢) السائق (١٠٢، ١).

وَكَيْفَ تَحْتِ لِسَانِهَا
هَارُونَ يَتْلُو فِيهِ سَحْرًا
وَيَحَالُ مَا اشْتَغَلْتُ عَلَيْهِ

— هـ ثِيَابُهَا ذَهَبًا وَعِطْرًا
وَالْتَرَا سَلَى فِي الْبَيْتِ الْأَوَّلِ وَاضِحٌ لِلْعَيَانِ، فَرَجَعَ حَدِيثُهَا أَصْبَحَ
مِثْلَ قَطْعِ الرِّيَاضِ حِينَ تُكْسَى زَهْرًا لَكِنْ بَشَارًا هُنَا تَحْدِثُ عَنْ
رَجْعِ الْحَدِيثِ وَلَيْسَ الْحَدِيثُ وَهُوَ مَا يَعْنِي التَّلَافُظَ بِهِ، كَمَا أَنَّهُ لَمْ
يَلْجَأْ إِلَى التَّصْوِيرِ الْمُبَاشَرِ مِثْلَ الْمَثَالِ السَّابِقِ عِنْدَمَا جَعَلَ الْحَدِيثَ
كَالثَّمَرَةِ مُبَاشَرَةً، بَلْ نَجَّدَهُ بِجَعْلِ الْحَدِيثِ كَالشَّجَرِ الَّذِي كُتِبَ
بِالزَّهْرِ زَمَنَ الرَّبِيعِ، وَالْبَيْتُ الثَّلَاثِي لِهَذِهِ الصُّورَةِ أَتَى لِيُخَدِّمَ دَلَالَتَهَا،
فَهَارُونَ يَنْفَعُ سَحْرًا تَحْتَ لِسَانِهَا، فَاللسان وما ينطق به خَارِقَانِ
لِلْمَعَالُوفِ الْمَعْتَادِ بَيْنَ الْبَشَرِ.

وَإِذَا كَانَتْ مَلَامِحُ إِدْرَاكِ الْحَدِيثِ بِحَاسَةِ الْبَصَرِ فِي شَعْرِ
بَشَارٍ تَعْدُ غَايَةً فِي الْبِرَاعَةِ، فَقَدْ وَجَدْنَا مَلْمَحًا مُغَايِرًا لِهَذَا وَهُوَ
قَوْلُهُ^(١)؛

أَضْحَكَ الْقَلْبُ بِالتَّحْيِيلَةِ ضَبًّا
بَغْذًا مَا قَدْ ضَخَا وَزَا جَعَلَ نَبًّا

^(١) ديوان بشار ص ١٦١.

زائدة مدخلة الوليد عليه
 وخیال شری بغیضة عجبا^(١)
 ومقال الفضاة إذ هببك الشئ
 رُلها عن مقال ما كان عبأ^(٢)

نحدث محبوبه «عبدة» المسموع أصبح كضوء الشمس مرئيا
 يدرك بالبصر لكن ماهي العلاقة بين طرفي التراسل: مقال المحبوبة
 وضوء الشمس فإذا كان المراد هنا الوضوح، فهي علاقة شكلية
 أوجدت نوعاً من التناظر النفسي بين طرفي التراسل، فحدثت
 المحبوبة يترك وقعا نفسيا عميقاً لا يمكن أن يكون المعادل له الوقع
 الذي يتركه ضوء الشمس في نفس القارئ^(٣). وثمة ملاحظة يجب
 أن ننف عليها وهي أن بشاراً كان أكثر الشعراء استخداماً لتبادل
 الصوت المسموع إلى مرأى، مع أنه ضريع، والضرير تكون حاسة
 السمع لديه قوية لأنها تعوضه عن الرؤية، وأعتقد أن بشاراً كان
 يعاني من هذه الآفة نفسياً، ومن ثم كان يشعر بعدم الرضا
 والإحساس بالنقص أمام حاسة البصر المعطلة لديه لذلك تحرك
 خياله دائماً تجاه هذه الحاسة المعطلة وأخذ يشبع نفسه بتفعيلها

(١) الوليد، رسول بشار إلى محبوبته «عبدة».

(٢) الغب، صود القس.

(٣) يزيد من التفصيل حول قصة تاجر طرفي الصورة انظر كتاب الدكتور / علي عشري زاهد،
 عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشاب، القاهرة: ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م ص ١٠٢. وما بعدها.

لأن الفوى «المحركة للحبال» هي رغبات غير مشبعة، وكل خيال على حدة إنما هو تحقيق لمغية أو تعديل لواقع لا يشبع حاجتنا^(١).

وهذا النمط التراسلي عند بقية الشعراء كان التحسيد أساساً في تشكيل الصورة مثلما فعل بشار بن برد، ولعل أقرب الشعراء إلى بشار هو العطوى في قوله^(٢) :

تَنَحَّ اللهُ أَوَّلَ النَّاسِ سَنَنْ الشُّبَّ

رَبِّ لَيْلًا مَاذَا أَتَى مَتْنِ عَارِ

إِنْ نُرَبِّ النَّبِيدَ سَيُرَى إِلَى اللَّهِ

وَوَحْيُ الْمَسِيرِ صَدْرُ الشُّهَارِ

مَا رَأَى الْكَوْكَبَ الضُّبْحَ شَبْهًا

كَنَدِيمٍ مُسَاعِدٍ وَعَقَارِ

وَعَنَاءٍ بَفَتْ فِي غَضْدِ الْجَلْدِ

سَمٍ وَبُزْرِي عَلَى التُّهَى وَالْوَقَارِ

وَأَحَادِيثُ فِي مَخَالِلِ الْأَغَانِي

كَابْتِسَامِ الرِّمَاضِ غَمِّ الْقَطَارِ

(1) Freud Standard Edition, Vol. IX, P. 196

(2) الحب والحرب والمنعوم والمنروب (1/241-242).

فقد عمد الشاعر - مثلما فعل بشار من قبل - إلى جعل الحديث المسموع رباطاً نبتسم، ولكن الصورة هنا تختلف قليلاً عن صور بشار السابقة. إذ مزج الشاعر بين تجسيد حديث الأغاني للرأى، وبين الأغاني التي تفت في العصد مثل الخمر. فهو يجمع بين حاسني البصر والتذوق مستخدماً الحاسة الأولى وهي الحديث الغنى للمسموع.

ونلمح هذه الصورة التجسيدية في التراسل في بيتين من الشعر بدون عزو. واكتفى الشرى الرفاء بنسبهما إلى أعرابي^(١) وهما:

وحديثها كالقطر يسفحة

واعي سنين تنابفت جنباً
فأصاخ برجوا أن يكون حياً

ومقول من فسر حياً زباً
وجمال المعنى هنا لا يكمن في التشبيه الظاهر، وأن الحديث المسموع أصبح يرى مثل القطر، مع أن القطر له صوت يُسمع هو الآخر، لكن الشاعر لا يريد هذا كله، وإنما أراد أن يجعل من صوت محبوبته معادلاً للمحبب والنماء، وأن أمنناح هذا الصوت يعني الجذب والفقر، فالقطر هو السر الأول في النماء والحياة مثلاً. وقد

(١) ١٢ بدون عزو لهذا في أمالي الفخالي (٨٤/١) وفتشها من ١١٩. وعبود الأحرار (٨٢/٤) والألاء والقطر (٨٥/١). وشرح شراهد الغنى (٦٣/١). ومعارف العشاق من ١٣٥.

اعتمد على الراعي الذي ظل سنوات لا يجد مطراً في إبراز كل هذه المعاني وتلك الملامح. ولعلنا ندرك أن المقصود بنعدي الراعي، والجذب. فالراعي هو شاعرنا المكلوم بالحب، والجذب هو حالته قبل أن يسمع صوت محبوبته. وعندما سمع هذا الصوت ذهبت فيه الحياة مثلما تدب الحياة في الأرض العطشى عندما ينزل عليها المطر فينبث العشب.

ويلجأ سلم الخاسر إلى تحيد القول ويجعله مرآياً في قوله^(١)؛
ليست إساءةً بناقصة له

عندي، وليس بزيده إحسانه

رخص البنان كأن رجع كلامه

دُرُّ يساقطه إليّ لسائمه

واللسان لا ينطق كلاماً مثلما يفعل البشر، لأن محبوبته من وجهة نظره تختلف عن الناس جميعاً. لذلك يساقط اللسان دُرّاً إليه. والشاعر يريد أن يؤكد لنا أن كلامه هذا ليس وليد خيال محب عاشق، يخرج عن المؤلف والمعتاد عند وصف محبوبته لذلك نراه يؤكد على اتزانها في البيت الأول حتى تؤدي الصورة في البيت الثاني دلالتها الخيالية على أنها حقيقة واقعة.

^(١) الحب والحروب والسموم والمشروب (١/١٥٦).

وهذا الملمح معه نجده عند أبي حبة النعمري في قوله^(١) :
 وقد زغم الواشون أن لا أحبكم
 بهلى ومُتور الله ذات المحارم
 أضد وما الصد الذي تغلمينه
 غزاة بنا إلا اجتراع العلافم
 حياء وتغيا أن تشيع نميمه
 بنا وبكم. أفا لأهل النمام
 وإن ذمنا، لو نعلمين، جنبته
 على الحي جاني مثله غير سالم
 أما إنه لو كان غيرك أزلت
 صدور الفنا بالراجفات اللهازم
 ولكنه، والله، ما ظل مسلماً
 كبعض الثنايا واضحات المباسم
 إذا هن ساقطن الأحاديث للفتى
 منقوط حصى المرجان من بلك ناظم
 فالحديث هنا يسقط من لسان الفاتنات مثلما يسقط حصى
 المرجان من العفء والنشبه هنا جيد في صورته المباشرة، إلا أنه

(١) الحب والحرب والشرم والشروب (١٦٨/١).

من حيث الواقع النفسي نجد تناقضاً بين الحالتين، فحديث
الجميلات يكون أثره طيباً حميلاً على نفس السامع. بينما تساقط
المرجان من سلك الناظم بسبب حمرة الماء، أصف إلى ذلك أن
الشاعر هنا لا يصف كلام محبوبته كما تعودنا وإنما يخاطب محبوبته
ويؤكد لها أن غيرها من الفتيات الجميلات اللواتي يشبه حديثهن
حصى المرجان يابى قلبه أن ينحاز لهن وهو باق على حبها وحدها
رغم كل المغريات من حوله، فهو ليس مرفوضاً إلا من قبلها وحدها.
وعندما نصل إلى ابن الرومي نجد الحديث عند مرثيا ومشموماً
في أن وأحب في قوله^(١)؛

وضحككها كالورد جاءته دهممة

بهكت فوقه حتى تضاحك عابسة

تصلي لقرن الشمس ميلاً رؤوسها

إليه إذا لم يثنبع السريخ مانسة

فالضحكة المسموعة، مثل الوردة المرآة المشمومة، لأن الوردة
تحمّل دلالات الشّم مثلما تحمل دلالات الرؤية تماماً، ولعلنا نجزم
أن الشاعر لم يقصد الشّم هنا لأنه استرسل في وصف تفاصيل
الصورة المرآة بعد ذلك، ولكن هذا لا يمنع دلالة الشّم من الظهور.

(١) الحب والحروب والشموم والمشروب (١٧٤/٣).

* إدراك الشم بالعين:

وبه يأخذ الشموم صفة المرأى. وتختلف أدوات التعبير عن ذلك
من شاعر لآخر. وأول صورة تقابلنا في هذا النمط هي قول امرئ
القيس^(١)

إلم فزيناك كئلسا جئت طارقاً

وجئت بها طينما وإن لم تظئب

فامرؤ القيس لم يسم الرائحة ولكنه وجدها، وهذه أقدم صورة
لهذا النمط من التراسل. وأظنها أنت بعقوبة من الشاعر ولم يقصد
هذا التبادل.

فالدّي يسطر على الشاعر هو الجمال المحض الذاتي للمحبوبة.
هذا الجمال يجعل رائحتها طيبة دون أن ننعطر. وأعتقد أن هذه
الحالة خاصة بالشاعر وحده، فهي تنمى إلى مشاعر الشاعر
ووجدانه أكثر من انتماها للمحبوبة.

ونجد صورة أخرى عند الخليل عندما يقول^(٢):

سلبنا غطاء الطين عنها بهسحرة

فضاغت بهسك في الخياشم ساطع

(١) الحب والحروب والشموم والظروب (٢٠/٣).

(٢) السائق (١٨/١).

وسلسها الخافي في الكاس فانجلت

بلسون كلون الشير أصفر فاقع
فإنه جعل المسك المشوم مطع. فقد خول من مشوم إلى
مراي. لكن جمال الصورة يكمن في أنه تلقى الطع بالأنف وليس
بالعين. مما يجعل درجة النماذج بين الحاسنين قويًا. أما البحري
فيجعل الصورة أكثر مباشرة في قوله^(١)؛
ولها نسيم كالرياض تنفس

فسي أوجه الأرواح والأنساء
وفوافع مثل الدموع ترزذن

فسي صحن خد الكاعب الغراء
والنسيم لا يقف أثره عند الشم فقط. بل بتعدى ذلك إلى
الرؤية. فهو مثل الرياض الناضرة، وإذا فهما البيتين على أن
الشاعر يريد تشبيه نسيم الخمر بنسيم الرياض فهذا يفقد البيتين
كثيراً من الجمال.

وتكون الصورة عند كشاجم أوضح. في قوله^(٢)؛
هأننا بكانوننا جابحا

وتولا بموقبنا أجج

(١) الحب والمحب والمشموم والمشروب (١٦١/٤).

(٢) السابق (١٢٧/٤).

إلى أن نرى لها كالرما
 من ناهيك من منظر مبهج
 ومن غلر في الغضراء الحريم
 رفي شبيب الثور لم تمنع
 إذا اضطربت قلبك زهانة
 شرج من دبحها النجس^(١)
 وغسناها منجياً للنصار
 خوالينه قضبان فيروزج
 فالرائحة مزنج. ومن ثم تأخذ مسازا آخر وهو استقالها بالعين.
 وهي في الوقت ذاته لا تفقد دلالات مسارها الأول الذي يستقبل
 بالأنف.
 ومن الملاحظ أن امرأ القيس هو وحده الذي أدرك ما يشم
 بعينه، والذي بشم كان خاصاً بمحبوبته. أما الأمثلة الأخرى
 للخلع والبحري وكشاجم فكانت الرائحة المدركة بالعين تخص
 الحمر وما يتعلق بها.

(١) السج. ما ليس ب حر مؤذ ولا نور.

• التذوق بالعين

إدراك التذوق بالعين من الأنماط للقليلة، وربما يعود ذلك إلى طبيعة هذا النوع من التراسل، فتحول العين إلى دم يتذوق - أمر غاية في الخيال - ولم يلجأ إليه إلا الشعراء الذين طغى الخيال لديهم وكان مصحوباً بمحاطفة جياشة، فأبو نواس عاشق الخمر يقول فيها^(١):

أدهزا عليّ الكأس شكشفت البلى

وشللت غنبي طيب رائحة الدُّنْيا

غفارا كأن البرق في لمعانها

تجلى لأبصار فكانت به نفسى

فالشاعر يتفانى في عشق من يحب (الخمر) لذا نرى التراسل هنا منداخلاً، فالعين تلتذذ، ومن ثم تصبح فماً يتذوق، ثم يكون التلذذ بطيب الرائحة الذي يدرك بالشم.

وقبة التراسل في هذه الحالة لا تكمن في التبادل بين المدركات وتناوبها فقط بل تتعدى ذلك إلى دلالة أخرى وهي حالة النشوى التي يعيشها الشاعر، هذه الحالة جعلت حواسه تتبادل وكان ذلك دغماً عنه من شدة الهيام والوجد والمرور.

(١) ديوان أبو نواس ص ٣٦.

وافة النمل بالمذكر لم تكن وقتاً على أبي نواس فهذا
البحرني الشاعر بقول منغزلاً في غلامه «نسيم»^(١)

رب يوم أطفت فيه لك الشمي.

وعني في حسن وجهك زندي

سحر غبتك فهوي. ولثانها

ك مزاجي. وورّد خديك وزدي

فحز العنين جمال يدرك بالنظر. إلا أن البحرني مهارته

المعروفة وخياله الغز جعل هذا الجمال قهوة نشرب. ومن ثم أدرك

الجمال بالنزوق. وكان العين تنذوق هذا الجمال بعد أن نراه. ولا

يقوتنا هنا أن ننوه إلى قوله «ورّد خديك وزدي» فورد الحدود جمال

منظور بالعين وجعله الشاعر حديثاً بُثلي. وتلك من براعات

البحرني. الشاعر المطبوع والصانع الماهر.

١٧ ديوان البحرني (١٩٧٤).

• التبادل بين العين واليد

وهو نمطُ الغناء يأتي في أوقات خاصة للشاعر، وحالات نفسية
معدة تُملئ عليه هذا التبادل، وشاهدنا الأول لحسان بن ثابت.
رضي الله عنه، في رثاء النبي، صلى الله عليه وسلم، يقول
حسان^(١):

لنبوركُم بأقبر الرُسل وبُورِكُم

ببلاد تُوى فيها الرُشيدُ المُسَدَّدُ

وبُورِكُم لِحَدِّ مَنكُم ضُمنَ طُنبِ

عليه بناء من صفيح مُنظَّد

تهيلُ عليه التُربُ أبَدُ وأَعينُ

عليه. وقد غارتُ بِذلك أُنغدُ

لقد غُيِبُوا جُلُماً وعلفاً ورحمةً

عشيّة عُلُوِّ السُرى لا نبُودُ

لحسان هنا يصفُ المسلمين حالة دفنهم لرسول الله، صلى الله

عليه وسلم. واستخدام هذا التراسل في هذا الموقف يُعَدُّ براعة

تحسب لشاعرنا، فالعين تهيلُ القُرباء، فالتبادل بينها وبين اليد قائمٌ

ومائلٌ، والدلالة هنا ثرية، تعبر عن موقف الحزن الذي عاشه

(١) ديوان حسان بن ثابت، تحقيق الدكتور ولید عرفات، دار صادر، بيروت ١٩٧٤م.

المسلمون في هذه اللحظات المناسبة، فهي توحى بأن فطرات
الدموع التي كانت تنزل من العيون بعدد حبات الغراب التي تهبطها
الأيدي، كما تعطي دلالة إصابة أعين المسلمين من كثرة البكاء
وكانها غلثت بالغراب، أو أن المسلمين خلطوا الرمال بدموعهم
حزنًا على فراقه، صلى الله عليه وسلم. والذي أعطى الشراء لهذا
التراسل هو الموقف الذي قبل فيه، ويستخدمه الحسن بن وهب في
قوله^(١١):

لا وخبيرك لا أصا

فخ بالذم مع مذمما

من بكى شجوة فعزى

وإن كان فوجعا

فالتبادل هنا تم لتأكيد القسم في صدر البيت، فالشاعر سام من
كثرة البكاء المتواصل، ولم يعد أمامه إلا إعلان أنه لن يبكي بشكل
متتابع، فلن يتتابع الذم بعد اليوم من عينيه، وهذا يدل على
كثرة البكاء من جهة، ويؤكد من جهة أخرى على أنه لن يستطيع
أن يتوقف نهائيًا عن البكاء، لكنه سيقبل منه بقدر ما يستطيع.
ويستخدمه أمروئي في حالة حب نادرة هي الأخرى^(١٢):

(١١) الحب والمحور والشمود والشروب (١/١١١).

(١٢) الحب والمحور والشمود والشروب (١/٢٢٤)، ولم يسهما السرى الرعاء لأحمد وكسر
مكة أمروئي، وهذا لأمرؤي أيضًا في أمالي القناني (١/٢٢٢) والسبعة (١/١٢١).

أَمْسُ الْعَيْنِ مَا فَتَسَتْ يَدَاهَا

لَعَلَّ الْعَيْنَ أَنْ يَنْبِرَا قَلْبَاهَا

يَقُولُ النَّاسُ: ذُرْمُ مِمَّ مَعْنَى

وَمَا بِالْعَيْنِ مِنْ دَمٍ سِوَاهَا

وقد فرض عليه الحبُّ أن يبحث عن أي شيء منه يد
الحبوبة، لا لكي يضع يديه عليه بل ليمصه بعينه. وهذه لا تتأني
لدى الشعراء من فراغ بل تتأني عندما تصبح رؤية المحبوبة شيئاً
مستحيلاً فهو يستعجز عنها بأي شيء منه هي كي يرجع
صورتها حبلاً، ويكون في المس بالعين بعض السوى له.
وفي موقف معاكس نجد شاعراً آخر يستخدم هذا النمط في
قوله^(١):

لَا مَسَّ جَسَدِكَ، بَلْ وَقَيْتَ بِي أَبَدًا

مَا مَسَّ جَسْمِي مِنْ تَغْتِيرِ عَيْنَيْكَ

قَلْبِي وَضَدَّكَ لَمْ يَجْرِفْهُمَا لَهَبٌ

كِلَاهُمَا اخْتَرَقَا مِنْ نَارِ خَشْيَتِكَا

فحين المحبوبة هما المخصوصتان بالنبادل هنا، لأنهما يمان
جسم الشاعر، والمعروف أن البدن هي التي تمس، ولعلنا نلاحظ أن
١١١ اللعب والعروب والمشموم والمشروب (٢٢/١). ولم ينسها الحري الرفاء، لأحد واكتفى بقوله
أخر، ولم أذكر عليهما في مصادر الأخرى.

جمال التبادل يكمن في حالة التجسيد التي تجعل جمال العين يمس

الجسم.

ونرى ابن أبي البخل يصرح بين أكثر نعط تراسل في قوله^{١١}:

أفريق اللذ يدبغ في الصوف

ودلفه دمعص. وأعلاه قيسر

ما راة الطيرف إلا قال لي

إحبس اللحظ عليه وأنتظر

فبقلبي أئز من لحظه

وبخذنه من اللحظ أئز

كلما زدت إليه نظرا

زاد خنينا عند تكرار النظر

والشاعر هنا يوضح لنا الجمال الجسدي في المحبوبة. هذا الجمال

جعل عين الشاعر تنكلم. ثم حوّل نظرانه ونظرات المحبوبة إل أنه

تلامس قلبه وخذها، والصورة بهذا الشكل تؤدى الغرض. وندلل

على الحالة التي تعترى شاعرنا. فعبنا المحبوبة أثرهما على قلبه

مباشرة، ونتيجة لذلك فهو يسلط عينيه على خذها حتى ترك

النظر أثرًا فيه، وقد نجح الشاعر في البيت الأخير عندما أعطانا

١١ | الحب والمحب والشوم والمشروب (١٧٧/١).

صورة عن جمال المحبوبة الذي يزيد كلما نظر إليها ، فهو جمال متنام
وليس ثابتاً وهي صورة نادرة .

ولعل أوضح مثال لتحول العين إل يد ما نجده عند جميل بن
معمر في قوله^(١) :

زمتني بسهم؛ ديشة الكحل لم ينضر

ظنوا بهز جلدي فهو في القلب جارحي

وعين المحبوبة هنا . تحولت إلى يد مدبرة على إطلاق الأسهم ،
وهذه الأسهم هي الأخرى من نوع خاص . فهي أسهم من الجمال
لذلك فهي لا تصيب الجلد ولكنها تستقر في القلب . والبيت بهذا
الشكل يعطينا كثيفاً دلاليّاً رائعاً . فالشاعر لم يسفر في وصف
جمال عين محبوبته ، ولم يقف طويلاً أمام حسنها الظاهر إلا أنه
أعطانا كل ذلك وأكثر منه عندما جعل العين بدءاً والنظرات سهام
تستقر في قلبه استقاراً جارحاً ، فهذا الجمال لا طاقة للشاعر به
ولا سيطرة له عليه فهو يُطلق بقدرة جمالية من محبوبته وهو
مستقبل لنظرات عينها لا يملك الدفاع عن قلبه لفرط جمال
المحبوبة .

(١) ديوان جميل ، شرح وتحقيق الدكتور حسين صابر . مكتبة مصر الثقافية ١٩٧٧م .

والعمر له - وإن كان أقل جمالاً - يجده عند بكر بن خازجة
في قوله^(١)

بغنىنا بمات مريم

نفسا لمات مريم

ولفئها محبي المتب

م بعد نوم النوم

ولبوشم ولخمرة

حمراء مثل العندم

ولفئية حلقوا بها

نعمون نوم النوم

بغنيهم ظبي أغم

من لطيف خلق المعصم

نرمي بعينه الغلو

بكمثل رمي الأنهنم

(١) النج والحبوب والشود والشراب (١/١٥٦).

قاللغنى هنا أكثر مباشرة ويجلو من حرارة الوجد وصدق
 العاطفة، ولعل الخلاف بين الشاعرين جميل بن معمر وبكر بن
 خارجة - يكمن في طبيعة الأبيات والمحبوذة، فالأول جميل قال
 بيته في بشية التي أحبها حباً عذرياً فحدثت به الركبان حتى عرف
 بأنه جميل بشية في تاريخ الأدب العربي، وهو من مشاهير العشاق في
 العصر الأموي، والبيت يعبر نوعاً صادقاً عن عشقه لمحبوذته
 بشية، أما بكر بن خارجة فالأمر عنده لا يتعدى وصف ساقية في
 حانة خمر.

ووصف ساقية الخمر نحدد أيضاً عند الصنوبري في قوله^(١) :
 وسوزد الخذين يفتـ

لـ حين يخطـ في سوزـ
 يسقبك من جفن اللجين

إذا سقاك دموع عسجد
 حتى تظن التجسم بـ

زل أو تظن الأرض تضعـ
 وإذا سقاك بعينـ

وبفيه ثم سقاك باليد

١. الثب والحب والمشموء وشروب (١٢٩/٤).

حَسْبَكَ بِالْبَاقِ سَوْتٌ ثُمَّ
 السَّيْرُ مِنْ فَوْقِ الزُّمْرِجِذِ
 لكنه هنا أكثر دوعة من تصوير بكر بن خازجة السابق، فنحن
 أمام تبادلين متتابعين، العين والفم، وينبغي التنبيه المباشر ثالثاً
 لهما، وليس المقصود هنا أنه شرب بالعين أو قُبِلَ الفم، لكن
 الصنوبري يريد أن يوضح جمال العينين والفم، فقبل أن نقدم له
 الساقبة في الحائنة الحمر اللذيذة الطعم، فإنه قد ارضى بجمال
 عينيه وقمها حتى أننا لا نكاد نشعر بالسقبة الثالثة من اليد مع
 لها الأساس في الواقع. لأن الشاعر قدّم ما هو خيال أولاً واقنعنا
 به. والجمال دائماً يكمن في الخيال لأنه خروج عن المألوف
 والعادي.

والصنوبري مولع بالتغزل في ساقبات الحمر، وإبدال العين بالبدن
 نلمح ذلك أيضاً في قوله^(١):

وَمَاقِي إِذَا هُمْ نَدْمَائُنَا

بأنّ مُزجِي الكائن لم يُزججه
 لطيف المُمنطق مُهْزَمُ
 ثَمِيلُ الْمَوْزُورِ مُرْتَجِّهِ

(١) الحب والعرب والمشموم والشروب (١/٢٦٤، ٢٦٥).

سقائي بعينيه أضعاف ما

سقائي بكفيه من ثلج

والشاعر يعطينا دلالة رائعة هنا في الأبيات. وهي أنه لم يشعر بأنه

ارتوى من الخمر قدر ما شعر أنه ارتوى من عيني الصالية

لجمالهما. ولم يشأ الصنوبري أن يجعل الجمال جزئياً في العين فقط،

بل قدم له بوصف جسدي.

وصريع الغواني هو الآخر يستبدل العين يداً في وصف ساقية خمر

أيضاً. ولكن يبدو من الأبيات أنها لم تكن في حانة للخمر وإنما هي

ملوكة لأحد أصدقائه وهو ما أشار إليه بالرقب. يقول صريع

العوابي^(١):

وبوم من اللذات خالست عيشة

رقبتا على اللذات غير مغفل

فكنت نديم الكأس حتى إذا طغت

تموضت عنها ربق خواء غبطل

ثماني غثها خبها أن أرينها

بسوء فلم أقبلك ولم أقبّل

(١) شعب والمحور والشمود والشروب (١/١٢٤١، ١٢٤٢).

أَخَذْتُ لَطَرَفَ الْعَيْنِ مِنْهَا نَصِيبَهُ
وَأَعْلَيْتُ مِنْ كَفِّي مَكَانَ الْمُخْلُخِلِ
نَفَعَتِي بِعَيْنَيْهَا إِيَّاهُ وَسَقَيْتُهَا

لِقَابِ ذَهَبِ الرِّيحِ فِي كُلِّ مَفْصَلِ
وَلَعَلْنَا نَلْحِظُ تَبَادُلَ السَّقْيِ بَيْنَ صَرِيحِ الْغَوَائِ وَمَحْبُوبِنِهِ، وَرَبَّمَا
يَكُونُ سَقْيُ عَيْنِهَا هُنَا غَتْلًا عَنْ تَبَادُلِ الْعَيْنِ مَعَ الْبَدَنِ، إِذْ يُمْكِنُ
تَأْوِيلُهَا عَلَى أَنَّهُ عِنْدَمَا نَظَرَ إِلَيْهَا وَرَأَى جَمَالَ عَيْنَيْهَا وَأَعْطَتْهُ نَظَرَانِ
مُوجِبَةً بِالْحُبِّ وَالْوَصَالِ عِنْدَهُ أَنْ يَنْوِي مِنْ هَذَا الْجَمَالِ بَعْدَ طَوِيلِ
عُطْشٍ وَعَنَاءٍ.

لَمَّا ابْنُ الْمُعْزِزِ فَالتَّبَادُلِ وَاضِحٌ بَيْنَ الْعَيْنِ وَالْبَدَنِ فِي قَوْلِهِ (٢٢٢).

أَمِنْ سَبَجٍ فِي عَارِضِيهِ ضَوَالِجِ
مُعْطَفَةٌ تُفَاحِ خَدَيْهِ تَضْرِبُ
وَمَا ضَوْءُ نَارٍ بِخَدَيْهِ أَكْبَرُ
وَلَكِنْ بِهَا قَلْبُ الْمُحِبِّ يُعَذِّبُ
عَنَاقِيدُ ضَدْعِيهِ بِخَدَيْهِ تَكْتَوِي
وَأَسْوَاجُ دَفْعِيهِ بِخَصْرِيهِ تَلْعَبُ

(٢٢) الْحُبُّ وَالْحُرُوبُ وَالشُّرُوبُ وَالْقُرُوبُ (٢٧/١).

شربت الهوى صرفاً زلاًلاً وإنسا

لوا حفظه تسقي وقلبي يشرب
والأبيات مباشرة يغلب عليها الطابع الحسي. وقد أحاد ابن
المعز في استخدام الفعلين المضارعين «تسقى» يشرب. فهما يدلان
على استمرارية عطاء عين المحبوبة واستمرارية شرب القلب الذي
لن يكتفي من هذا الجمال. فهي صورة تلتذ دائماً ومستمر يؤدي
فيها التبادل الدور الرئيسي. فالعين تسقى والغلب يشرب.

ويورد لنا السرى الرفاء شاهداً لشاعر مجتول وهو^(١) :

غشاء خدُّه جَلَنَاز

ووجهه الشمن والنهَّاز

أطوف حيران في هواه

بُدْبُرُنِي لَحْظَةُ الْمُدَّاز

والتبادل فيه واضح. فالعين هي التي تديره. وما طوافه حيراناً
في هواي محبوبته إلا بقوة دفع جمال العينين.

(١) الحب والحرب والشمر والشروب (٣١/١).

بِوَيْهِ شِعْرُ الْإِنْدَلِسِيِّ نَجْدُ الْمَلْحِ لَا يَفْلُ رَوْعُهُ عَنْ مِثْلِهِ الْمَشْرِقِيِّ
يَقُولُ ابْنُ حَمْدِيسٍ^(١٧)

وَرُؤْدُ الْخَمْلُودِ وَلَنْزَجِسُ الْمَقْبَلِ

عَدَلًا بِهِنَامٍ عَنِّي عَنِ الْعَدَلِ

غَدَاةً بِاللُّحْظَاتِ حَادِلَةً

فِي الْإِجْلِ قَرَسَلِ أَسْهَمِ الْأَجْلِ

مِنْ مَقْلَةٍ نَقَلْتُكَ قَهْوَتَهَا

بِالسُّكْرِ مِنْ خَمَلٍ إِلَى خَمَلٍ

وَلَعَنَّا بِضُخْوَامِ رُوحِكُمْ

فَبِهِ كُؤُوسُ الْأَعْبَنِ السَّجَلِ

وَالْوَرَسِلُ هُنَا عِنْدَ ابْنِ حَمْدِيسٍ بِشَيْءٍ نَرَاكِ الْبَحْرِي السَّابِقِ

فَجَمَالَ الْعَيْنَيْنِ بِدَرْكِهَا بِالنَّظَرِ. وَابْنُ حَمْدِيسٍ جَعَلَ لِعَيْنِي الْمَحْيُوبَةِ

لَهْوَةً. عِنْدَمَا يَرَاهَا بِتَحْوِيلٍ مِنْ سُكْرِ إِلَى سُكْرٍ وَكَأَنَّهُ شَرِبَهَا وَتَلَمَّحَ

هَذَا التَّمَطُّ فِي شِعْرِ ابْنِ حَمْدِيسٍ أَكْثَرَ وَصُوحًا فِي قَوْلِهِ^(١٨):

كَيْفَ الشُّخْلُصُ مِنْ فَوَاتِرِ أَعْيُنٍ

يُفْقِي حَبَائِلَ مَخْرُهَا هَارُوتَ

(١٧) ديوان ابن حمديس ص ٢٧٦، ٢٧٧.

(١٨) ديوان ابن حمديس ص ٧٦.

وسمعتني من يستلذّ تعلّمي

لايات من سلواي كميت ابهيت

رثماً أحسن إلى هواة كائنه

وطن، وألفت بأرضه ونشيت

وأنا الذي ذاقته حلاوة خُسنه

عينني فساغ لظرفها وشجيت

والزاسل ها مباشر. العين تشدوق حلاوة خُسن الحبيبة

وجمالها. وكأنّ جمالها الذي بُدرك بالبصر أصبح كالشراب السانع

العذب. والمباشرة هنا لا تقلل من روعة الزاسل. لأنّ نبرات الضدق

واصحّة في الأبيات. ولعلنا نلاحظ الربط الجميل بين المحبوبة الأنثى

و الوطن المحبوب. فالحبّ بين الرجل والمرأة ينبغي أن يكون من

الطرفين بقدر متقارب. أمّا إذا أحبّ الرجل امرأة لا تحبه فإنّ ذلك

يعدّ عبأ عليه. أما الوطن فحبه فرض مهمما كانت الظروف حتى

لو قال الإنسان أذى من وطنه فينبغي عليه أن يقابل الأذى بحبّ

عميق لأنّه لا بديل للإنسان عن وطنه. والشاعر يريد أن ينقل هذا

الإحساس. فليس شرطاً أن تُحبّه المحبوبة. فهي كالوطن التي

ينبغي أن يُحبّ لذاتِهِ بصرف النظر عن عطائه وفيما أعلم لا أحسب

شاعراً ربط هذه الربط الجميل بين المحبوبة والوطن قبل ابن

حمديس.

إِنَّمَا فِي شِعْرِ مَنْ زَيْدُونَ نَجْدُ الْعَيْنِ نَتَذَوَّقُ، لَكُنْهَا نَتَذَوَّقُ النَّوْمَ،
يَقُولُ^{١١} :

إِنِّي بِصُرَتْ الْهَوَى، عَنْ مُهْلَةٍ كُجِلْتُ
بِالشَّحْرِ مِنْكَ وَخَذْتُ بِالْجَمَالِ وَثِي
لَسْنَا بِدَا الضُّدِّغِ مُنْوَذًا بِالْخَرِ
أَرَى الثُّسَامَ بَيْنَ الرُّومِ وَالْحَبَشِ
فَوُشِنَتْ رُؤُوتُ وَسَلَكَ النُّجْمُ مُنْتَظِمُ
وَالْأَفُقُ يُجْتَالُ فِي ثَوْبٍ مِنَ السَّيْشِ
صَبًا، إِذَا التَّلْتُ الْأَجْفَانُ طَعَمَ كَرَى

جَفَّ النَّوْمُ، وَصَاحَ اللَّيْلُ بِمَا قَرَشِي
وَنَلِذَ الْعَيْنِ هُنَا لَيْسَ مُنْصَرَفًا إِلَى جَمَالِ مَحْبُوبَةٍ، بَلْ هُوَ نَلِذٌ
طَعَمَ النَّوْمَ، وَطَبِيعِي أَنْ نَلِذَ الْعَيْنُ بِالنَّوْمِ بَعْدَ طَوْلِ سَهَرٍ، لَكِنْ
رَوْعَةُ النَّوَاسِلِ هُنَا فِي الصَّرَاحِ بَيْنَ مَا تُرِيدُ الْأَجْفَانُ وَمَا بِصَعْبِ عَلَى
الشَّاعِرِ تَحْقِيقُهُ لَهَا، فَطَبِيعُ الْمَحْبُوبَةِ وَرَوْعَةُ جَمَالِهَا تُبْعِدُ عَنْهُ النَّوْمَ،
وَالشَّاعِرُ يَطْبِئُنَا دَلَالَةً نَمْلِكُهُ بِمَحَبَّتِهِ مِنْ خِلَالِ النَّوَاسِلِ فَالْبَرَّغَمِ مِنْ
لَذَّةِ النَّوْمِ بَعْدَ طَوْلِ السَّهَرِ إِلَّا أَنَّ لَذَّةَ الصُّبْحِ مَا دَامَ يَفْكَرُ فِي الْمَحْبُوبَةِ
نَكُونُ أَكْثَرَ لِلذَّادَةِ.

١١) يقول من زيدون من ٧٥.

* حديث الألوان:

ورد هذا الملمح قليلاً في الشعر العربي القديم. وكان يراد به - غالباً - تشخيص الألوان. وجعلها تنكلم. ومن ثم يكون إدراكها بالأذن بدلاً من العين. ومن هذه الشواهد قول البحتري^(١):

فكان العبير بهما وإشينا

وجرس الخلسي عليها وقبها

فالبحتري جعل عبير محبوبته ينكلم ويشي عن جمالها. وهذه الصورة لم تعقد خاصة الرائحة للعبير ومن ثم يكون التراسل إضافة إلى دلالة الصورة.

والصنوبري يجعل اللون أيضاً يتحدث في قوله^(٢):

لك في السفرجل^(٣) منظر نحظى به

وتفوز منه بهشفه ومذاقه

هو كالحبيب سمعت منه بهشنة

متأثلاً، وبهشمة وعناقه

(١) الحب والحروب والشهود والخروب (١٨٢/٣).

(٢) السبل (١٣٢/٣).

(٣) السفرجل شعر شمر من فصيلة الورديات هذه الأصلي بجزيرة يدرع في جميع بلاد المنطقة الشام. تتركب ثماره بيضاء وتطبخ بالسكر فيصنع منها مرببات. الجذ في اللغة «سرجل» ص ٢٢٧.

يحكي لك الذهب المصنوع لوته
ومزيج دهب حقه على إشرافه
فالشطرنج أهله يحكي شكله
لذي الكعاب إلى فدار نطاقه

« أنماط تراسلنية في الشعر الأندلسي » نموذج.

لاشك أن شعراء الأندلس - كما ذكرنا سابقاً - قد تأثروا
بالأنماط الفنية لشعر المشاركة، ومن هذه الأنماط ظاهرة تبادل
مدرجات الخواص، التي أخذت ملامح متعددة في شعرهم، فابن
جديس أراد يدخل حاسة مع حاسة أخرى، يقول^{١٢١}،

وَمُنْقَطِعٍ بِالشَّنِقِ مِنْ كُلِّ حَلْبَةٍ

فَتَحْسِبُهُ يَجْرِي إِلَى الرِّهْنِ مُنْفِرِدًا

كَأَنَّ لَهُ فِي أَذْنِهِ مُقْلَةً يَرَى

بِهَا الْيَوْمَ أَشْخَاصًا تَمْرُبُهُ عُدَا

ثَقِينٌ بِالسَّبْقِ الْأَوَّاهُ فُوقَهُ

وَلَمَّا مَرَّ فِي آثَارِهِنَّ مُقْبِداً

وَالشَّاعِرُ هُنَا يَصِفُ فِرْساً سَرِيعَ الْعَدْوِ كَأَنَّهُ فِي السَّبَاقِ وَحْدَهُ،

وهو يرى بأذنه أشخاصاً على مسيرة يوم كامل، مما يجعله أسرع
الكانات.

وقد اعتمد الشاعر هنا على إحلال حاسة البصر بدلاً من حاسة

السمع، وهي في الوقت نفسه ليست بديلة لها، وكأن هذا الثرمن

يسمع ويرى لمسيرة يوم كامل.

١٢١ ديوان ابن جديس ص ١٤٤.

وينحول الأذن عند حديث إل يد في قوله ^(١١) ،
 ذات لفظي لمجنني بمصعك مله
 زهراً في الرياض نذاه طفل
 لا يمل الحديث ملها معاداً
 كانتشاق الهواء لمن يمل
 ينطوي جفنها على سب لحظ

ثم المرهفات حين يمل
 فزهر الرياض مجلى عادة باليد. بيد أن الشاعر نجح في نقلنا
 إل حيوة العالم العاشق، فأذنه تحولت بدأ، وحديث محبوبته ليس
 كلاماً وإنما زهر مندى جميل، لا تمل الأيدي من التمتع به أي لا
 يمل الشاعر سماعه معاداً من محبوبته.
 ونرى اليد فما عنده في قوله ^(١٢) ،
 يا حسن سافرة ثم أناملأ
 بعزوس راح في عضود حباب
 تنبئك شمس سلافة عنبيّة
 طلعت على قلبك من الغياب

(١١) ديوان ابن حنبل من ٢٥٢.

(١٢) ديوان ابن حنبل من ٢٩.

وكأنهما نهدما فلم يتكلم

بالشعر فيه مقول المضرب
والشاعر هنا يصف ساقية الخمر. وصفات الجمال النسوية
النساقية هي في حقيقة الأمر صفات الخمر نفسها فالبد تحولت إلى
فم ليس لجمال اليد في ذاتها وإنما لما تحمله من سحر وهو أنية
الخمر.

وق شعر ابن حمديس لمط آخر من الغراسل وهو الغراسل
المتداخل. أي استخدام أكثر من حاسة نلمح ذلك في قوله^(١) :

وأذكر نفسي غصن الضبا فكانما

تحدث منه العين عن طيف حالم

إعبيدي حديثاً عنده مؤزّد، لنا

وقسوع عليه، بالقلوب الخوازم

فالشاعر يمزج هنا بين تراسلين، الأول حديث العيون والآخر
حديث المحبوبة الذي كان بمثابة عين الماء، التي تحوّل حولها
القلوب، والمزج هنا بين التراسلين لا نشعر بالتكلف أو التناقض بينهما.
كما نجد عنده الغراسل المتداخل والمتتابع، في قوله واصفاً
الخمر^(٢) :

(١) ديوان ابن حمديس ص ٤٤٣

(٢) ديوان ابن حمديس ص ٢١٦.

بها داركاً واحداً تسلسى حمة
 هلا أفضيت النسم بالدروباق
 وتناولت نمنشان ناراً لم تخف
 في نمبها لدعاً من الإحراق
 خرداه تفرز به بالأسوف شلاقها

نطفأ وبالأسماع والأحداق
 والشاعر هنا أحل ثلاث حواس متتابعة محل العم. وهذه
 الحواس هي الأنف والأذن والعين. والتتابع هنا ليس وليد صدفة
 من الشاعر. فالخمر ذات رائحة طيبة ذكية تشم من بعد. من ثم
 كانت الأنف في الترتيب ثم صوت فقاقيع الخمر الذي تلهذ الأذن
 ثم جمال لونها في الكأس حالة شربها. فالشاعر يريد أن يمثل
 لسامعيه وقارنيه التلهذ بالخمر والسعادة بها بجمع الحواس
 الممكنة. أو بمعنى آخر يريد أن يقول إن الخمر تستنفر أكثر من
 حاسة فيه فهي ليست وقتاً على لذة الطعم فقط.

وابن حمديس يبدو أنه كان مولفاً بالخمر مثل أبي نواس. فهو
 يقول واصفاً إياها في موضع آخر^(١١)

وزدني في اللون والفؤج شغشغت

فلأبئت نخوما في شجاع من الشمس

(١١) ديوان ابن حمديس ص ١٧٧.

نَفَيْتُ ضَمُومَ النَّفْسِ مِنْهَا بِشَرْبَةٍ

فَهَيْبَتُ حَمِيَاهَا بِرَفْقٍ عَنِ الْحُسْنِ
فَرَانِحَةُ الْخَمْرِ مِثْلَ رَانِحَةِ الْوَرْدِ وَلَوْنُهَا لَوْنُهُ، وَالرَّانِحَةُ تَدْرِكُ
بِحَاسَةِ النَّسَمِ، بَيْنَمَا تَدْرِكُ الْأَلْوَانُ بِحَاسَةِ النَّظَرِ، وَهَذَا التَّرَاسُلُ عَلَى
هَذَا التَّفْسِيرِ يُعَدُّ غَايَةً فِي الزُّوْعَةِ وَالْجَمَالِ وَرُبَّمَا أَرَادَ الشَّاعِرُ شَيْئاً
ذَلِكَ، إِذْ يُمَكِّنُ تَفْسِيرَ الْبَيْتِ عَلَى أَنَّ الْخَمْرَ لَهَا لَوْنٌ الْوَرْدِ وَرَانِحَتُهُ،
وَفِي هَذِهِ الْحَالَةِ يَجْلُو الْبَيْتُ مِنَ التَّرَاسُلِ، إِلَّا أَنَّنَا نَجْتَنِعُ إِلَى التَّفْسِيرِ
الْأَوَّلِ.

وَنَجِدُ الْكَفَّ نَغْنِي عِنْدَ ابْنِ حَنْدِيسٍ، يَقُولُ مَادِحاً الْأَمِيرَ يَحْيَى
ابْنَ نُمَيْرٍ^(١) :

كَأَنَّمَا يَفْتَرِي أَمْوَالَهُ وَلَهُ

فَمَا لَهَا غَيْرَ أَصْوَاتِ الْعُفَاةِ رَفَى

تَجَاوَزَ الْكَفَّ مِنْهُ الْكَفُّ مَغْنِيَةً

فَقُلْنَا تَبْقِيَانِ الْعَيْنِ وَالسُّورَقَا

وَهَذَا التَّرَاسُلُ يُعَدُّ مَتَفَرِّداً، فَغَنَاءُ الْكَفِّ أَمْرٌ لَمْ نَأْلَفْهُ فِي شِعْرِ
السَّابِقِينَ عَلَى ابْنِ حَنْدِيسٍ إِلَّا أَنَّ وجوده فِي غَرَضِ الْمَدْحِ أَفْقَدَهُ شَيْئاً
مِنَ الصَّدَقِ، نَشْعُرُ بِذَلِكَ مِنَ التَّكَلُّفِ الْوَاضِحِ فِي سِيَاقِ الْبَيْتَيْنِ
وَسِيَاقِ الْقَصِيدَةِ الَّتِي مِنْهَا هَذَانِ الْبَيْتَانِ.

(١) ديوان ابن حنديس ص ٢٢٨.

كما نجد عند ابن حمديس تبادل العين مع اليد في قوله^(١)،
 أبطلحو بحر الشوق منك الضدى فم
 وماء الصاقي فوق حنك هطال
 وفارس منك العين في القلب فتنة
 ووجه جناها بالصمير وبسبال
 فالعين حلت محل اليد في الفرس، دلالة على تمكن جمال
 المحبوبة منه. ورغم هذا نجد هذا النمط التراسلي معبته عند ابن
 وبدون أكثر جمالاً في قوله^(٢)،
 ما للقدام تدبرها عينك
 فيميل في سكر الضبا عطفاك؟
 فلا مزجت لعاشقك سلافها
 بيزود ظلمك أو معذب لساك؟
 فعين المحبوبة هي التي تدبر كلس الخمر. ولا يخفى علينا
 الجمال في التراسل هنا الذي يناسب تماماً مع الجو النفسي.
 فعين المحبوبة تدبر السرور والبهجة وهذا يناسب مع جمالها
 المحض الذي يسكر الناظرين أما الفرس عند ابن حمديس ففيه
 قسوة لا تناسب وجمال المحبوبة.

(١) ديوان ابن حمديس ص ٢٥١.

(٢) ديوان ابن بدوي ص ٩٧.

ونكاد نظفر بصورة أخرى بديعة للتراسل عند ابن زيدون في قوله^(١١)

لَمَّا الشَّمْسُ رَقِيَ الْخَيْمُ دُونَ إِبَانِهَا.

سوى ما أرى ذلك الجبين المنصّف

فدبتك! أنسى ذرت، نُؤذك واضع

وعطرك لِقَامَ وحليّك مُزَجِف

فالعطر الذي يُدرك بحاسة الشَّم نراد هنا كثير الكلام ومن ثمّ يدرك بحاسة السَّمع. وكلام العطر ذو دلالة نفسية تتصل بالشاعر. فالذي يجعل العطر ينكلم فوحاً هو رائحة المحبوبة المعطرة أصلاً. فالشاعر لا يشم رائحة العطر بقدر ما يشعر بفوح محبوبته وطيب رائحتها. كما أن العطر العُواح هنا حسبما أعنقد عطر معنوي يختلف عن العطر المادى الذى تعرفه.

(١١) ديوان ابن زيدون ص ١٠٩.

* التراسل الدلالي:

وهذا النوع لا يقوم على تبادل مدركات الحواس أصلاً وإنما يقوم على إحلال حاسة محل جزء من الجسد. ليس من الحواس أو العكس. وهو من الناحية النظرية الدقيقة يخرج عن نطاق تبادل مدركات الحواس. لكنه في الوقت نفسه يعطي دلالات التراسل وربما فاقها. وهذا النوع كثر عند بشار بن بُزْد. فهو رائد هذا النمط واعتد أن أفة العمى عند بشار كان لها دور هام في هذا. إذ استعاض بشار عن حاسة البصر. بقلبه وأذنه وغير ذلك. يقول بشار^(١):

نِزْهَتِي فِي حَبِّ عَبْدَةٍ ضَفَرَتْ

قُلُوبِهِمْ فِيهَا مُخَالَفَةٌ قُلُوبِي

فَقُلْتُ دَعُوا قُلُوبِي بِمَا اخْتَارَ وَأَرْثَضَى

فبالقلب لا بالعين نبصر ذو القلب

وما تبصر العبدان في موضع الهوى

ولا تسمع الأذنان إلا من القلب

وهذا التراسل الدلالي عند بشار يأتي حاملاً محنته. ألا وهي أفة

العمى التي لازمته منذ ولادته. فالناس الذين يبصرون يخبرونه بأن

(١) ديوان بشار ص ٧٦.

«عبدة» عيوبته ليست جميلة، لكنه يختلف مع رابعهم هذا، فهو
 يغلظه يُبصر أكثر من عيوبهم، «العافل» - من وجهة نظر بشار - هو
 الذي يُبصر بقلبه لا بعينه، لأن القلب مصدر العطاء للأذن والعين
 هي السواء، وبشار هنا ينتصر لما يملكه وهو القلب ويرفع عن
 المخال لديه وهو البصر.

وبشار بفضل - كما قلنا - الذي يملكه دائماً لذلك نراه بفضل
 الأذن على العين في قوله ^(١)،

بأفؤم، أذني لبعض الحي عابثة

والأذن تخشع قبل العين أحيانا

قائوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم

الأذن كالعين توقي القلب ما كان

فتحرى ترى الشاعر ينتصر للأذن، فهي عندما تسمع حديث
 المحبوبة تعشقها مثلما ترى العين جمالها وتخبر القلب بها، وبشار
 عندما ينغنى بجمال عيوبته وهو كفيف البصر، يجد من يلومه
 على ذلك، بل ويسخر منه، فهو يتحدث عن شيء، لا يراد ويصف
 محاسن محبوبة، لم يرها قط ولن يراها، ومع أن صرخة بشار هنا
 هادئة تقف عند حد الاستعاضة بالأذن عن العين، إلا أنها صرخة

(١) ديوان بشار من ٦١١، ١١٢، والفراسل هنا ترسل حبلها بلوم على اثبات صلات حسنة لأخرى،
 وأنها به حسنة الموضع.

مدوية في حبيبة الأمر لأن كفيف البصر ليس كفيف المشاعر
والوجدان.

وخاتمة السمع تعد من أقوى الخواص عند الذين فقدوا البصر.
لذلك نرى بشار بن برد يجعل قلبه بسمع. يقول^(١)؛
فإن القلب لم يسمع بشئ

ولم ينجس بعبد بالفساد
نجاني عن صباهته إليها

وكانت زلة غير اعتماد
والأمر هنا يتعدى الشحوص المالكوف. فالإلحاح السمعي
مسيطر على الشاعر تعويضاً عن فقد بصره. فالأذن لدى بشار
تعد الموصل الأول لقلبه. وعلى ذلك نجد قوله^(٢)؛
والقلب عندك مأخوذاً مسامعاً

فلا يروغ من قام أو فعدا
أهدنت جسمي فنفسى غير آمنة

أن تُذكر العروخ ما قد خامر الجند
فالشاعر قد أوفى كل مشاعره المكتونة في قلبه لمحبيه دون
سواها. وكأنه لو كان يبصر بعينه لم يزعجها من النساء. ولا

(١) ديوان بشار ص ٢٥٩.

(٢) ديوان بشار ص ٢٥١.

يَهْتَمُّ بِمَنْ يَحْصُرُونَ مِنْهُمْ أَوْ يَنْصَرِفُونَ فَاِسْتَعَاذَ السَّمْعُ بِدَلٍّ مِنَ
الْعَيْنِ وَاطْمَحَتْ.

ونظفّر عند بشار بصورة فريدة، إذ نرى العين عنده حلقاً به
غُضَّة، يقول^(١)؛

أَصْنَعْتُكَ وَذِي وَحْنُثُثَةٍ

بِاخْتِاقٍ عَنِ شَفْعِي وَعَنِ زُنْجِبِ

أَقُولُ وَالْعَيْنُ بِهَا غُضَّةٌ

مِنْ عَجْزَةٍ هَاجَتْ وَلَمْ تَنْكَبِ

إِنْ تَذَهَبِ الدَّارُ وَسَكَانُهَا

فَإِنَّ مَا فِي الْقَلْبِ لَمْ يَذَهَبِ

فُضَّةُ الْخَلْقِ تَسْبُبُ الضُّبُقَ وَالْأَلَمَ، وَعِنْدَمَا تَتَبَادَلُ الْعَيْنُ

الْمَوْقِعَ مَعَ الْخَلْقِ تَكُونُ الْغُضَّةُ أَشَدَّ إِيلَاماً وَمَرَارَةً، وَغُضَّةُ الْعَيْنِ

هَذَا دَانِيَةٌ، نُولَدَتْ مِنْ غَيْرَةٍ أَيْ أَنَّ تَنْزُلَ مِنَ الْعَيْنِ، وَبِشَارٍ

بِسُحْدَمِ الْغُضَّةِ التَّائِيْدِيَةِ فِي قَوْلِهِ^(٢)؛

وَمِنْ حُبِّهَا أَبْكِي إِلَيْهَا ضَبَابَةً

وَأَلْفِي بِهَا الْأَحْزَانَ وَقَدْ أَعْلَى وَقَدْ

(١) ديوان بشار ص ٤٨.

(٢) المساق ص ٣٤٩.

ينزوح بمعبني غضةً من دموعها
 وتضيق إختصاصي تطير من الوجد
 فالغضة هنا غضةٌ تأثيرة، ولها وجهان، الأول، هو أن دموعها
 هي التي وقعت في عينه وأوجدت هذه الغضة، والآخر أنه تأثر
 بدموعها، فبكى لسكاتها، لكن دموعه أثبت النزول وظلت في
 عينه وهذا ما نميل إليه ونرجحه.

والشعير بغضة العين لم أجده عند أحد قبل بشار لفظاً وإن كان
 ذو الرمة قد سلقه إليه في المعنى في قوله^(١)،
 أذا رأيت بخروى هجيت للمعين عيرة

فساء الهوى برفض أو يتفرق
 فذو الرمة يؤكد أن دموع الحب إما أن تسيل أو تنف في العين
 وترفض النزول، وهي هنا تقرب من الغضة دون أن يصرح الشاعر
 لفظاً بذلك.

وابن المعتز هو الآخر يجعل قلبه يرى في قوله^(٢)،
 أما من قوادى به مدنف
 حجت في ذمة تدرف

(١) دواويذ الرمة (١٢٩/١).

(٢) الحب والمغرب والشعر والشعر (٩٧/١).

إذا حجبتوا قلبي أن أرا

ك فقلبي يهراك ولا ينصرف

ولعل رؤية القلب هنا أقوى في إيضاح الدلالة. لأن الناس
يستطيعون منع الحبيب عن محبوبته. فهو لا يستطيع رؤيتها
بالعين عندئذ. أما قلبه الذي سكنه فلا يستطيع أحد أن يخرجها
منه.

تعقيب

تناول البحث ظاهرة ترأسل الحواس في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري مع إضافة نمودجين من الشعر الأندلسي، أولهما لابن زيدون في القرن الخامس الهجري والآخر لابن حنيس في النصف الثاني من القرن الخامس وأوائل القرن السادس ومعنى هذا أننا تناولنا الظاهرة عبر ثلاثة عصور أدبية، عند شعراء الجاهلية والمخضرمين، وشعراء العصر الأموي ثم شعراء العصر العباسي إضافة إلى نمودجي الشعر الأندلسي وقد لاحظنا أن هذه الظاهرة وجدت عند شعراء الجاهلية والمخضرمين وقد صبغت باللامح الفنية لهذا العصر، فهي لم تأت خارجة على الإطار الفني المعروف للشعر الجاهلي الذي كانت أهم صفاته وملابسة الطبع للصنعة ملابسة تمويهها وتخفيها وتغرقها فيما يشبه الإلهام الشعري، حتى لتفضل عنها العين البصيرة، وحتى ليجد الناظر في الشعر نفسه أمام قبض غامر من الإحساس بجمال الشعر، دون تنبه إلى الوجوه المسببة لهذا الإحساس، أو بعبارة أخرى هو إلى القلب وصولاً أسرع منه إلى العقل، بل إنه ربما خفيت وجوه هذه الصنعة حتى ظن لها غير موجودة فيه على الإطلاق^(١)، لذلك نجد شواهد هذه

(١) تلخيص الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهسي، دار الثقافة، القاهرة
فيضان المغرب، ١٩٨٢م، ص ٦٠.

الظاهرة عند شعراء من نمط خاص، أو الظروف التي قالوا فيها الشعر الذي حوى الظاهرة كانت ظروفًا خاصة، وكان وجود هذه الظاهرة في الشعر الجاهلي كان وجودًا خاصًا أيضًا. ويتضح ذلك من الأمثلة التي أتيينا بها لامرئ القيس، وعنترة بن شداد، وأبي ذؤيب الهذلي، وعبدالله بن جعدة، وحسان بن ثابت.

والذي بلغت النظر أيضًا أن هذه الشواهد التي وردت منسوبة لهؤلاء الشعراء كانت كلها منصلة بالعين والدموع، وهي عند امرئ القيس، وعنترة بن شداد، وأبي ذؤيب في موقف غزلي، وينفرد عنترة - إضافة إلى شاهده الغزلي - بشاهد لم نلاحظه عند أي من الشعراء سواء في الجاهلية أو في العصرين الأموي والعباسي وهو أن الدموع التي تتكلم هي دموع الفرس في موقف لإثبات الغروسية والقوة على العكس تمامًا من مواقف الحب والغزل. ولا نجد لهذه الظاهرة أي أثر عند حسان بن ثابت الانتصاري إلا في موقف خاص وفريد، وهو رثاء النبي - صلى الله عليه وسلم.

لذلك - وحسب علمنا - لم نر العين تتحول إلى يد قبل حسان في قوله:

نَجِيبٌ عَلَيْهِ الشُّرْبُ إِيَّاهُ وَأَعْيُنُ

عَلَيْهِ، وقد غارت بذلك أشْفَدُ

ونعتقد أيضًا أن الموقف هو الذي فرض حتمية هذا التبادل دون

قصد من الشاعر ووجود هذه الظاهرة عند هؤلاء الشعراء جميعاً كان عفويًا، أمليته - كما قلنا - ظروف خاصة، وإذا ما انتقلنا إلى شعراء العصر الأموي نجد هذه الظاهرة أيضًا نمت وترعرعت عند شعراء الغزل مثل: ذي الرمة وجميل بن معمر وكثير عزة وغيرهم.

وكان أيضًا حديث العيون هو الأكثر ورودًا في شعرهم، لذلك نستطيع القول بأن ظاهرة تبادل الحواس كانت قد أخذت شكلًا أوضح في العصر الأموي، وذلك أن الغزل نفسه أخذ شكلًا أوضح هو الآخر فالظاهرة لم تكن منفصلة عن الغرض الشعري بحال من الأحوال، وكذلك لم تكن منفصلة عن الشعراء المبدعين لها، وهي وليدة معاناة قاسية أيضًا مثلما كان الأمر عند شعراء الجاهلية والمخضرمين.

بقى أن نشير أيضًا إلى العفوية التي صاحبت هذه الظاهرة - في الغالب - فهي امتداد طبيعي للعصر الجاهلي.

ولسنا مع القائلين بأن شعر الغزل في العصر الأموي يختلف اختلافًا جفريًا عن غزل الجاهليين^(١)، نعم هناك اختلاف فرضته الظروف الاجتماعية في كلا العصرين لكن تبقى لغة الغزل لغة سهلة

(١) انظر: المتطور والتجديد في الشعر الأموي، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧م، ص ١٠١ وما بعدها.

مبسرة في كل المعصور نعيم عن مشاعر الحب التي لا تتبدل ولا تتغير
فيها ثابتة في قلوب المحبين.

أما شعراء العصر العباسي فقد استخدموا التبادل في الغزل أيضاً.
وهو من هذه الناحية يعد امتداداً طبيعياً للشعر السابق له، لكن
الأمر يختلف من نواح أخرى، فقد دخلت الخمر في تكوين الصورة
الشعرية بشكل ملحوظ، كما وجدنا أتماطاً لاستخدام التماسل
ربما لم تكن مسبقة مثل الغزل بالذكر والحكمة، وهذا كله
انعكاس للحياة الاجتماعية والفرف التي كان يعيشه شعراء هذا
العصر، وانتشار الخمر والجواري، ووجود ثغافات وأهدة على العرب
من عيهم من الأمم المجاورة كل ذلك جعل الأمر يختلف عند
شعراء بني العباس الذين ورد تبادل الحواس في شعرهم.

وكل هذه العوامل تجعلنا أيضاً نقف أمام مسألة العفوية في
تشكيل الصورة التي كانت سمة للعصرين الجاهلي والأموي طويلاً،
فالأمر هنا يختلف، والصنعة لا تحتطنها العين ومن ثم نستطيع
القول بأن شعراء العصر العباسي حين لجأوا إلى تبادل الحواس لجأوا
إليه عن غشمة ومعرفة يقينية بجماليات هذا التبادل، وكانوا يلجأون
إليه كنوع من التجديد في الصورة الشعرية، وربما التفوق على
الأقران في تشكيل هذه الصور.

وأفة البحث دائماً التعميم، فهذا لا ينطبق على كل شعراء العصر العباسي الذين أثبتنا بأمثلة لهم، فهناك من أممت عليه ظروفه الخاصة أن يلجأ للتبادل مثل بشار بن برد الذي حارب أفة العمى بأن جعل كل ما يسمعه مرثياً بعينه بصفه وصف المبصر. كما أن هناك صالح بن عبدالقدوس الذي حاول أن يخرج بالتبادل من حيز الذات الضيق إلى الحيز العام الرحب.

هذا من ناحية إبداع الظاهرة أما من ناحية رصدها، فقد تنبه النقاد القدماء إليها، وكان الشهاب الخفاجي - عملياً - من النقاد الأوائل الذين أشاروا إلى الظاهرة وأوردوا أمثلة كثيرة لها، فنول ذلك لأنه سبق بالسرى الرفاء الشاعر في كتابه المحب والمحبب والمشموم والمشروب الذي اختص بالحواس في الشعر القديم وكان فيه كثير من النبادل، وكذلك صاحب كتاب الزهرة كما أسلفنا.

لكننا نعتقد أن التقعيد النقدي لها بدأ مع الشهاب الخفاجي في القرن العاشر الهجري وتبعه عبدالرزاق الكاشاني الذي عرّف الظاهرة تعريفًا يفوق التعريفات المترجمة التي تناولها النقاد العرب المعاصرون.

أما النقد الحديث فلم يشر من قريب أو بعيد لوجود هذه الظاهرة في شعرنا القديم، بل أكد على أنها نتاج غربي وقد إلينا في

منصف القرن الماضي، واعتقد أن هذا علم فكري أصبنا به جميعاً،
وأصبحنا نخضع لمسلمات كثيرة تحتاج إلى إعادة نظر، بل استطيع
أن أجزم أن جميع المسلمين الخاصة بالشعر القديم عامة والجاهلي
على وجه الخصوص هم مسلمات خاطئة، فعند ما ننفي وجود
الرمزية في الشعر الجاهلي نكون قد أغفلنا باب البحث عن الرمز فيه
وأصدرنا حكماً وأسرحنا من عنا البحث وهذا هو واقع الأمر في
التعامل مع الشعر القديم وخاصة الشعر الجاهلي.

واعتقد أن النقد الحديث خضع لهذه المسلمات لأن الشعر
الجاهلي يحتاج إلى عناء في الفهم والتحليل لمن لم يتدرب عليه ومن
ثم كان قفل باب البحث والخضوع للمسلمات هو أسهل
الأطروحات عند الباحثين.

وهو ما نحينه جانباً ولردنا أن ندرس الشعر القديم ونبحث فيه
عن ظاهرة تبادل الخواص بدون تعسف أو تعصب أو أي أحكام
مسيئة من الأحكام التي كانت بمثابة مسلمات، ولم يجنح بنا
البحث لإنبات الظاهرة بحق أو بغير حق فلم يكن ذلك وارداً على
الإطلاق وقد بذلنا في هذا البحث جهداً مضنياً بغية وضع لبنه في
الدراسات الأدبية الحديثة للشعر العربي القديم.

والله تعالى من وراء القصد وهو نعم المولى ونعم النصير...
والحمد لله أولاً وآخراً...

أهم المصادر والمراجع العربية والمترجمة

- الأدب الأندلسي من الطنج إلى سقوط الخلافة، الدكتور/ أحمد هيكل، الطبعة العاشرة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار نوبال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
- تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة الدكتور/ عبدالحليم النجّاز، للطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣م.
- تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهبهني، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٢م.
- النطور والتجديد في الشعر الأموي، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الثامنة، ١٩٨٧م.
- ديوان الإمام علي، جمع نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت (د. ت).
- ديوان البحثري، شرح وتقديم حنا الفاخوري، للطبعة الأولى، دار الجليل، بيروت، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م.
- ديوان بشار بن برد، شرح مهدي محمد ناصر الدين، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.

- ديوان جميل، تحقيق وشرح الدكتور / حسين نصار، مكتبة مصر (د. ت).
- ديوان حسان بن ثابت، تحقيق الدكتور وليد عرفات، دار صادر، بيروت ١٩٧٤م.
- ديوان ابن جندب، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار صادر، بيروت (د. ت).
- ديوان ذي الرمة، تحقيق الدكتور / واصح الصمد، الطبعة الأولى، دار الجبل، بيروت، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.
- ديوان ابن الرومي، تحقيق الدكتور / حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م.
- ديوان ابن زيدون، تحقيق وشرح / كرم البستاني، دار صادر، بيروت (د. ت).
- ديوان صالح بن عبدالقدوس، تحقيق عبداللّه الخطيب، الطبعة الأولى، دار منشورات الليصري، بغداد ١٩٦٧م.
- ديوان الطقيل القنوي، تحقيق / محمد عبدالغادر أحمد، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٨م.
- ديوان عنزة، المكتبة الشغالية، بيروت (د. ت).
- ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه الدكتور / إحسان عباس، دار الشافعة، بيروت، ١٣٩١هـ / ١٩٧١م.

- ديوان ابن المعتز، تحقيق وشرح / كرم البستاني، دار صادر، بيروت (د ت).
- ديوان أبي نواس، خسرات أبي نواس، شرح الدكتور / علي نجيب عطوي، الطبعة الأولى، دار ومكتبة الهلال، بيروت ١٩٨٦م.
- الرمزية، شارلز تشادويك، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، الدكتور / محمد فتوح أحمد، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٨م.
- ربحانة الأنا وزهرة الحياة الدنيا، الشهاب الحفاجي، تحقيق عبدالفتاح محمد الحلو، مطبعة عيسى البابي الحلبي، الطبعة الأولى ١٩٦٧م.
- ري السما فيمن قال الشعر من الإمام لابن الجوزي، تحقيق ودراسة الدكتور / عبدالرحمن محمد الوصيفي، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- الزهرة، أبو بكر محمد بن دلود الأصبهاني، تحقيق د. إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الأردن، الطبعة الثانية ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م.
- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، لأبي العلاء المعري، تحقيق الدكتور عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م.

- شرح ديوان امرئ القيس ويديه أحبار المراقبة، الطبعة الأولى، دار إحياء العلوم، بيروت ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.
- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري، تحقيق / عبد السلام محمد هارون، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م.
- الشعر العباسي، تطوره وقبته الفنية، الدكتور / محمد أبو الأنوار، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧م.
- الصورة بين البلاغة والتغذ، الدكتور أحمد سام ساعي، المنارة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م.
- شعر كعب بن سعد الغنوي، جمع وتحقيق ودراسة الدكتور / عبدالرحمن محمد الوصيفي، دار الوفاء، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ / ١٩٩٨م.
- الصورة الفنية عند عبيد الشعر، زينب فوزد عبدالكريم، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية دار العلوم، ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م.
- عصر الدول والإمارات (الأنلس)، الدكتور / شوقي ضيف، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٤م.
- العصر العباسي الأول، الدكتور / شوقي ضيف، الطبعة الثانية عشرة، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م.
- العقد الفريد لابن عبد ربه الأنلسي، تحقيق الدكتور /

- عبدالمجيد الفرحبي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت
١٤٠٤هـ / ١٩٨٣م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الدكتور / علي عشري زايد،
الطبعة الثالثة، مكتبة الشباب، القاهرة ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.
- الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل للزغشري، شرح
وضبط يوسف الحمادي، مكتبة مصر (د.ت).
- كشف الوجوه الغر المعاني فظم الدر، عبدالرزاق الكاشاني، المطبعة
الأزهرية، الطبعة الأولى، ١٣١٩هـ.
- الكلمة والمجهول، الدكتور / أحمد درويش، الطبعة الأولى، دار
الشروق، القاهرة ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م.
- كولردج، الدكتور / محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة،
بدون تاريخ
- لغة الشعر العربي الحديث، الدكتور / السعيد الورقي، دار المعرفة
الجامعية، ٢٠٠٢م
- مآلثان في الحواس، عبد اللطيف البغدادي، تحقيق الدكتور
بولي غليونجي، والدكتور سعيد عبده، مطبعة حكومة الكويت
١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م.
- الحب والمحور والمشموم والمشروب، السري للرفاه، تحقيق
مصباح غلاونجي، وماجد حسن الذهبي، مطبوعات مجمع اللغة

العربية بدمشق، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.

- النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر،
١٩٩٧م.

- النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، الدكتور أحمد كمال زكي،
لوجان، القاهرة، ١٩٩٧م.

المراجع الأجنبية

- (1) CharlesBaudelaire L'art Romantique - Garnier Flammarion - Paris
1965
- (2) Dictionary of Psychology Boston 1934
- (3) Freud. Standard Edition. Net 14

فهرس الموضوعات

- ١- الإهداء
- ٢- المقدمة
- ٣- المبحث الأول :
 - تراسل الخواص بين القدماء والمحدثين
 - نماذج من شواهد السرى الزرقاء
 - أ- نماذج من شواهد الكتاب الأول «المحبوب»
 - ب- نماذج من شواهد الكتاب الثاني «المحب»
 - ج- نماذج من شواهد الكتاب الثالث «المشموم»
 - د- نماذج من شواهد الكتاب الرابع «المشروب»
 - الخفاجي وشواهد
- ٤- المبحث الثاني :
 - تبادل الخواص
 - البصر وتبادل الخواص
 - حديث العيون
 - حديث العيون في الشعر الأنديسي
 - التبادل بين العين والأذن
 - الصوت ودلالات التراسل
 - إدراك الحديث بحاسة التذوق

| | |
|-----|-----------------------------------|
| ١٢٥ | - إدراك الحديث بحاسة الشم |
| ١٢٩ | - إدراك الحديث بحاسة البصر |
| ١٤٢ | - إدراك الشم بالعين |
| ١٤٥ | - التذوق بالعين |
| ١٤٧ | - التجادل بين العين واليد |
| ١٦١ | - حديث الألوان |
| ١٦٣ | - أنماط ترأسلية في الشعر الأندلسي |
| ١٧٠ | - التراسل الدلالي |
| ١٧٧ | - تعقيب |
| ١٨٣ | - المصادر والمراجع |
| ١٩١ | - فهرس الموضوعات |

رقم الإيداع ٢٥٠٠ / ٢٠٠٣

التزقيم لسولي 6 - 471 - 241 - I.S.B.N. 477